



# musica

VERLAGSORT KASSEL 1  
9 · SEPTEMBER · 9

MIT FESTPIELBERICHT  
EUROPA MUSIZIERT



„Es war einer der schönsten, eigentümlichsten, festlichsten westdeutschen Opernabende der letzten Jahre.“  
Rheinische Post Düsseldorf (Paul Müller)

HENRY PURCELL  
**DIE FEENKÖNIGIN**  
(THE FAIRY QUEEN)

Ballett-Oper nach Shakespeares „Sommernachtstraum“

Deutsche Bearbeitung von Kurt Joos und Fritz Schröder

Deutsche Erstaufführung während der Schwetzingen Festschele 1959 durch die Städtischen Bühnen Essen  
(Gustav König, Erich Schumacher, Kurt Jooss, Jean-Pierre Ponnelle)

---

Werk und Aufführung im Urteil der Presse:

Was sich vor unseren Augen und Ohren entfaltet, ist die nach Purcells Tod versunkene Insel der nationalen englischen Oper, die mit dieser unsagbar eindrucksvollen Manifestation in der deutschen Erstaufführung der „Fairy Queen“ herrlich jung wie Aphrodite, die schaumgebozene Göttin, wieder aus dem Meer der Vergessenheit auftaucht... Stürmischer Beifall mit ungezählten Vorhängen für das traumhafte Spiel einer Sommernacht.  
Stuttgarter Zeitung (Willy Fröhlich)

Diese Musik ist allerdings von erstaunlicher dramatischer Verve: berückende Klangphantasie, reiche Erfindung, ausladende Geste in den strengen, oft ostinaten Formen, Fülle des Ausdrucks!... So wird das Ganze eine faszinierende Mischung von Wort und Ton, von Poesie und märchenhafter Stimmung, von lautem Treiben und erklärender Entrücktheit.  
Frankfurter Allgemeine Zeitung (f)

Hier ist ein Meisterwerk sui generis zu finden, eine Art Gesamtkunstwerk im Sinne der Vereinigung aller theatralischen Mittel, des Bildes, des Sprechens, des Singens, des Tanzens. Und außerdem ein Stück, das in seinem musikalischen Wert nicht den uns geläufigen großen Leistungen des musikalischen Theaters von Mozart bis Wagner nachsteht.  
Darmstädter Tagblatt (Wolf-Eberhard von Lewinski)

Welch unerhörte Phantasie, welche Fülle des Ausdrucks sind in Tänzen, Arien, Ensembles und großartigen Chören eingefangen... Ein unvergeßlicher Abend, der vielfältig kundtat, welche unerhörten Möglichkeiten in diesem herrlichen Werk stecken.  
Darmstädter Echo (Dr. G. A. Trunpff)

Es wirkt wie die Vorausahnung einer modernen Theaterform, des Musical, mit seinen vielfältigen Aufgaben für singende und tanzende Mimen... Die Schwetzingen Premiere endete in Beifallsstürmen.  
Westdeutsche Allgemeine Essen (Arthur van Dyck)

Daß die Musik keinen Augenblick einförmig und langweilig wirkt, liegt an ihrer reichen Substanz: Melodik und Harmonik sind von ebenso vollendeter künstlerischer Qualität wie die unkomplizierte Rhythmik und die von unerhörtem Klangsinn diktierte Instrumentation. Mit der vor gut 300 Jahren entstandenen „Fairy Queen“ ist eindeutig bewiesen, daß das Musical keine Erfindung unserer publicity-besessenen Zeitgenossen ist.  
Die Abendpost Frankfurt (Willy Werner Göttig)

Es ist mit Worten nicht zu beschreiben, wie hier die Sprache, der Klang und das Tänzerische ineinander überschwingen.  
Badische Neueste Nachrichten Karlsruhe (Eb)

Purcell erweist sich als der geborene Musikdramatiker, der Stimmungen meisterlich zu umreißen, der Atmosphäre zu schaffen und ein Bühnengeschehen ins Zeitlose, Allgemein-Menschliche zu heben weiß.  
Neue Württembergische Zeitung Göppingen (Erich Herrmann)

„Die Feenkönigin“, musikalisch ein Zauberwerk von zarter, unendlich reicher Schönheit, ist zu einem theatralischen Ereignis in Deutschland geworden... Der sensationellen Aufführung, die Deutschland mit einem Meisterwerk der Musikbühne bekannt macht, folgt dementsprechender Beifall.  
Rheinische Post Düsseldorf (Paul Müller)

BÄRENREITER-VERLAG KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK



*Ein Standardwerk der  
Violinpädagogik  
liegt in Neuauflage vor:*

# Joseph Joachim Andreas Moser VIOLINSCHULE

*herausgegeben von  
Maxim Jacobsen*

## BAND I

- Teil 1: Anfangsunterricht  
Teil 2: Lagenstudien in der 1. 2. und  
3. Lage

## BAND II

- Teil 1: Studien für die Beherrschung  
des Lagenwechsels  
Teil 2: Fortschreitende Studien

## BAND III

- Teil 1 Vortragsstudien, Zehn Meister-  
werke der Violinliteratur,  
Teil 2 bezeichnet und mit Kadenzen  
Teil 3 versehen von J. Joachim

*(dreisprachig:  
deutsch / englisch / französisch)*

je DM **7.50**

**N. SIMROCK · Hamburg · London**

# MUSICA

MONATSSCHRIFT FÜR ALLE GEBIETE  
DES MUSIKLEBENS

HERAUSGEGEBEN VON DR. GÜNTER HAUSSWALD

13. Jahrgang / Heft 9 / September 1959

## INHALT

Andreas Liess: Gegenwartsmusik . . . . .	545
Miloš Šafránek: Bohuslav Martinů und das musikalische Theater . . . . .	550
Walter Kolneder: Der Raum in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts . . . . .	554
Hans Ludwig Schilling: Form als Resultat . .	558
Wolfgang Freitag: Glockengeläut in England	560

## EUROPA MUSIZIERT . . . . . 563

*Deutschland:* Bayreuth S. 563; Ludwigs-  
burg S. 565; Würzburg S. 566; Schwet-  
zingen S. 566; Wiesbaden S. 567; Düssel-  
dorf S. 568; Göttingen S. 569; Hannover  
S. 572; Mühlhausen S. 573; Greifswald  
S. 574; Nürnberg S. 574; Freiberg S. 575;  
Tübingen S. 576; Heidelberg S. 578;  
Corvey S. 577; Mainz S. 577; Bayreuth  
S. 578; Dortmund S. 578; München S.  
578; Hitzacker S. 579; Passau S. 579;  
Trossingen S. 580; Konstanz S. 580; Eu-  
tin S. 580; Elmau S. 580; Kiel S. 581;  
*Österreich:* Wien S. 581; Salzburg S. 583;  
Wien S. 583; Bregenz S. 584; Salzburg  
S. 585; *Schweiz:* Zürich S. 586; Lausanne  
S. 587; *Italien:* Rom S. 587; Mailand S.  
589; Spoleto S. 589; Florenz S. 590;  
*Frankreich:* Bordeaux S. 591; Aix-en-  
Provence S. 592; *Großbritannien:* Glyn-  
debourne S. 592; *Niederlande:* Amster-  
dam S. 593; *Tschechoslowakei:* Prag S.  
594; *Jugoslawien:* Dubrovnik S. 596;  
*Finnland:* Helsinki S. 598; *Norwegen:*  
Bergen S. 599; *Schweden:* Stockholm S.  
599.

## MUSICA-UMSCHAU . . . . . 600

Musikbegriffe in der Expansion S. 600;  
*In Memoriam:* Richard Strauss S. 601;  
Julius Klengel S. 602; Ernest Newman  
S. 603; Ernest Bloch S. 603; Herbert Vie-  
cenz S. 603; Wanda Landowska S. 604;  
*Zur Zeitchronik:* Zur Situation der Kir-  
chenmusik S. 604; Kasseler Musiktage S.  
605; Winfried Zillig S. 605; Kalender



der Festspiele S. 606; *Porträts*: Volkmar Andreae S. 606; Konrad Ameln S. 607; Walther Müller von Kulm S. 607; *Erziehung und Unterricht*: Von der Bundesmusikwoche S. 607; Studierende erleben neue Musik S. 608; Musikschloß Pommersfelden S. 609; Tagungen S. 609; *Aus Wissenschaft und Forschung*: Kongreß der Musikbibliothekare S. 609; Musik und Musiker der Fuggerzeit S. 610; *Vom Musikalienmarkt*: Gebrauchsmusik S. 610; Musiziergut von Haydn S. 612; Ein Vorläufer der Bachschen Kaffee-Kantate S. 612; *Das neue Buch*: Händels letzte Schaffensjahre S. 612; Jacques Handschin S. 613; Eine Formenlehre S. 613; Musikethnologie S. 614; Bibliographie S. 614; Eine kleine Musikgeschichte S. 614; Kirchenmusik heute S. 615; Kurzbiographien S. 615; Lieder von Arnold Schönberg S. 616; Aufsätze von Armin Knab S. 616; Dirigenten im Profil S. 617; Mozart-Jahrbuch S. 617; Zur Musikgeschichte Kleves S. 618; Der deutsche Muskrat S. 618; *Zeitschriftenspiegel*: Wir notieren S. 618.

MUSICA-NACHRICHT . . . . . 619

## MUSICA-BILDER

*Titelbild*: Haydns Oper „Il Mondo della Luna“ auf dem Holland-Festival, Foto Maria Austria.

*Tafeln*: 39: Martinůs „Julietta“ in Prag n. S. 552; 40: Martinůs „Jeux de Marie“ in Brünn v. S. 553; Purcells „Feenkönigin“ in Schwetzingen n. S. 566; 42: Martinůs „Mirandolina“ in Prag v. S. 567.

*Abbildungen im Text*: Bohuslav Martinů S. 551; Konzertaufstellung S. 555; Wagners „Fliegender Holländer“ in Bayreuth S. 564; Klebes Oper „Die tödlichen Wünsche“ in Düsseldorf S. 569; Händels „Belsazar“ in Göttingen S. 571; Händels „Xerxes“ in Hannover S. 572; Bachorgel in Mühlhausen S. 573; Erbses „Julietta“ in Salzburg S. 585; Haydns „Il Mondo della Luna“ in Salzburg S. 586; Verdis „Schlacht von Legnano“ in Florenz S. 591; Gustav König dirigiert in Athen S. 595; Römische Arena in Pula S. 597; Wanda Landowska S. 604; Winfried Zillig S. 606; Konrad Ameln S. 607.

*Unser Bilddokument*: Organist S. 616.

# Neue Solo-Musik für Blockflöten

## In den Bärenreiter-Ausgaben

**Georges Migot**: Sonatine pour Flûte douce (dessus) et piano. BA 3224. Part. mit St. DM 4.-

**Georges Migot**: Suite en trois mouvements pour deux flûtes douces (dessus et alto) ou flûte et clarinette. BA 3225. DM 3.60

Bei diesen beiden Werken handelt es sich um moderne Blockflötenmusik von franz.-impressionistischem Charme.

## In der Reihe »Horus musicus«

**151 Benedetto Marcello**: Zwei Sonaten op. 2 (Nr. 1 F-dur und Nr. 2 d-moll). Für Alt-Blockflöte und Klavier. Herausgegeben von Jörgen Clode. DM 4.-

**152 Benedetto Marcello**: Zwei Sonaten op. 2 (Nr. 6 C-dur und Nr. 7 B-dur). Für Alt-Blockflöte und Klavier. Herausgegeben von Jörgen Clode. DM 4.-

Marcello war nicht Musiker im Hauptberuf und nannte sich selbst »Dilettante della musica«, der sich sein Leben lang zwischen seinem Amtsberuf (er war Richter im Rat der Vierzig in Venedig) und seiner Liebhaberei teilen mußte. Die 12 Sonaten für Altblochflöte, aus denen die Hefte stammen, sind reizende spritzige Musik.

**153 Jean-Jacques Naudot**: Konzert G-dur für Alt-Blockflöte (oder Querflöte oder Oboe), zwei Violinen und Bc. Herausgegeben von Hugo Ruf. DM 6.60

Naudots lebte längere Zeit als Flötenvirtuose in Paris und wurde von seinen Zeitgenossen sehr geschätzt. Er schrieb die Solostimme des vorliegenden Konzertes so, daß sie für die gebräuchlichsten Melodie-Instrumente seiner Zeit gut spielbar ist u. nennt im Vorwort ausdrücklich neben der Drehleier und dem Dudelsack die Blockflöte, Querflöte und Oboe.

**BÄRENREITER-VERLAG**





## DER QUEMPAS

und andere  
Weihnachtslieder  
BM 17 E 001

## WEIHNACHTS- LIEDER

in Sätzen alter Meister  
BM 17 E 002

Diese ersten  
Bärenreiter-Schall-  
platten bringen in  
beispielhaften  
Interpretationen  
durch Hans Grischkat  
und den Schwäbischen  
Singkreis die  
schönsten alten  
Weihnachtslieder.

**Preis je DM 7.50**  
(17,5 cm — 45 UPM)

In jeder  
Schallplattenhandlung  
zu haben

**BÄRENREITER-MUSICAPHON**

## musica schallplatte

ZEITSCHRIFT FÜR SCHALLPLATTENFREUNDE

2. Jahrgang / Heft 5 / 1959

+

Willi Wöhler: Alte Musik auf Schallplatten . 97

Wolf-Eberhard von Lewinski: Neuer Klang-  
stil für romantische Klavierwerke . . . 99

Gerhard Krause / Martin Lange: Die Frage  
des Schallplattenverkäufers . . . . . 101

KRITISCHE BETRACHTUNGEN . . . . . 104

Richard Strauss: Till Eulenspiegel . . . 104

Richard Strauss: Die Frau ohne Schatten . 105

Monaural — stereophon . . . . . 106

Jazz . . . . . 108

Die farbige Welt der Schallplatte . . . 109

Oper S. 109; Orchestermusik S. 111; Kammer-  
musik S. 113; Konzerte S. 114; Lieder S. 114;

Geistliche Musik S. 115; Klaviermusik S. 116;

Folklore S. 116; Künstlerporträts S. 117;

Sprachkurse S. 117.

FORSCHUNG UND TECHNIK . . . . . 118

Phonoausstellung Frankfurt 1959: Die schwarze  
Scheibe als Kulturträger, Tag der Schallplatte,  
Neuheiten bei Telefunken S. 118.

RUND UM DIE SCHALLPLATTE . . . . . 119

Berühmte Orchester: Die Hamburger Philhar-  
moniker S. 119; Interpreten im Profil: Wilhelm  
Ehmann S. 120.

BILDER

Die Hand von Richard Strauss S. 105; Platten-  
taschen S. 108, 109, 116; Maria Meneghini-  
Callas S. 110; Wilhelm Ehmann S. 120.

ERSCHEINUNGSWEISE: „Musica“, vereinigt mit  
der ehemaligen „Neuen Musikzeitschrift“, erscheint zusam-  
men mit der Zweimonatsschrift „musica schallplatte“ jährlich  
in 12 Heften.

SCHRIFTFÜHRUNG: Dr. Günter Hauswald. Alle  
Einsendungen, die den Inhalt betreffen, sind zu richten  
an die Schriftleitung „Musica“ bzw. „musica schallplatte“,  
Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 29—37, Tel.  
2891—93. Nicht bestellte Manuskripte werden nur zurück-  
gesandt, wenn Rückporto beiliegt.

VERLAG: Bärenreiter Kassel, Basel, London, New York.

BEZUG: „Musica“ kann durch den Buch- und Musik-  
handel oder unmittelbar vom Verlag bezogen werden. Preis  
für die Deutsche Bundesrepublik und alle übrigen Länder  
mit Ausnahme der Deutschen Demokratischen Republik und  
der Schweiz jährlich DM 18.—, halbjährlich DM 9.— zu-  
sätzlich Zustellgebühren, Einzelheft DM 1.80. Bezugspreis  
für die Deutsche Demokratische Republik DM 21.60. Be-  
zugspreis für die Schweiz sfr 19.90 zusätzlich Porto.

ANZEIGEN: Annahme durch den Bärenreiter-Verlag,  
Werbeabteilung, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee  
29—37, Telefon 2891—93. Anzeigentarif auf Verlangen.

DRUCK: Bärenreiter-Druck Kassel.



# Meisterwerke aus der Vor- und Frühklassik für Kammer- und Laienorchester

## INSTRUMENTALKONZERTE

- BACH, J. S.:** Konzert für 3 Violinen und Streichorchester  
Herausgegeben von Rudolf Baumgartner. Aufführungsdauer: ca. 22 Minuten. Partitur sfr./DM 7.80, Solo-Violinen und übrige Streicher je sfr./DM 2.10, Continuo sfr./DM 5.20, Ausgabe für 3 Violinen und Klavier sfr./DM 8.40.
- GLUCK, Chr. W.:** Concerto für Flöte und Orchester in G-dur  
Herausgegeben von Dr. H. Scherchen. Besetzung: Solo-Flöte, 2 Hörner und Streicher. Aufführungsdauer: ca. 15 Minuten. Partitur sfr./DM 7.80, Einzelstimmen je sfr./DM 1.25, Ausgabe für Flöte und Klavier sfr./DM 4.70, Violine und Klavier sfr./DM 5.20.
- HAYDN, Joseph:** Divertimento in D-dur für Solo-Flöte und Streicher  
Herausgegeben von Dr. H. Scherchen. Aufführungsdauer: ca. 12 Minuten. Partitur sfr./DM 4.15, Einzelstimmen je sfr./DM 1.25, Ausgabe für Flöte und Klavier sfr./DM 4.50.
- MANFREDINI, Francesco:** Concerto X für 2 Soloviolen und Streichorchester  
Herausgegeben von Bernhard Paumgartner. Aufführungsdauer: ca. 12 Minuten. Partitur sfr./DM 8.35, Einzelstimmen je sfr./DM 1.05, Continuo sfr./DM 3.15, Ausgabe für 2 Violinen und Klavier sfr./DM 5.—.
- STAMITZ, Charles:** Symphonie in C-dur für 2 Soloviolen und Orchester  
Herausgegeben von F. Kneusslin. Aufführungsdauer: ca. 25 Minuten. Besetzung: 2 Oboen (Flöten), 2 Hörner, Streicher. Partitur sfr./DM 15.60 Solovioline I sfr./DM 3.15, Solovioline II sfr./DM 2.10, übrige Stimmen je sfr./DM 1.55.
- TARTINI, Giuseppe:** Concerto in E-dur für Violine und Streichorchester  
Herausgegeben von Dr. H. Scherchen. Aufführungsdauer: ca. 12 Minuten. Partitur sfr./DM 6.25, Einzelstimmen je sfr./DM 1.25, Ausgabe für Violine und Klavier sfr./DM 4.15.
- TARTINI, Giuseppe:** Concerto in re minore für Violine und Streichorchester  
Herausgegeben von Rudolf Baumgartner. Aufführungsdauer: ca. 15 Minuten. Partitur sfr./DM 8.—, Solostimme sfr./DM 1.80, Violine I und II je sfr./DM 1.50, Viola, Cello/Baß je sfr./DM 1.—, Continuo (Orgel oder Cembalo) sfr./DM 3.—, Ausgabe für Violone und Klavier sfr./DM 4.80
- TORELLI, Giuseppe:** Op. 8, Nr. 9, Concerto mi minore für Violine und Streichorchester  
Herausgegeben von Bernhard Paumgartner. Aufführungsdauer: ca. 20 Minuten. Partitur sfr./DM 8.35, Continuo sfr./DM 4.70, Solovioline sfr./DM 2.10, übrige Stimmen je sfr./DM 1.25, Ausgabe für Violine und Klavier sfr./DM 4.15.
- VIVALDI, Antonio:** Concerto G-dur für Violine und Streichorchester  
Herausgegeben von F. Kühler und K. Herrmann. Aufführungsdauer: ca. 10 Minuten. Partitur sfr./DM 7.30, Solovioline sfr./DM 1.55, übrige Streicher je sfr./DM 1.25, Continuo sfr./DM 2.60, Ausgabe für Violine und Klavier sfr./DM 3.15.

## ORCHESTERWERKE

- BÄNTZ, Joh. Andrea:** Suite für 5 Streicher und Generalbaß  
Herausgegeben von Peter Otto Schneider. Aufführungsdauer: ca. 10 Minuten. Partitur sfr./DM 3.65, Einzelstimmen je sfr./DM —.65.
- FRITZ, Kaspar:** Sinfonia Nr. 1 in B-dur  
Herausgegeben von Dr. H. Scherchen. Besetzung: 2 Flöten, 2 Hörner, Streicher. Aufführungsdauer: 20 Minuten. Partitur sfr./DM 7.80, Einzelstimmen je sfr./DM 1.40, Klavier statt Hörner sfr./DM 2.10.
- HÄNDEL, G. F.:** Suite für Streichorchester aus der Oper „Rodrigo“  
Herausgegeben von Hermann Müller. Aufführungsdauer: ca. 15 Minuten. Partitur sfr./DM 5.20, Cembalo (Klavier) sfr./DM 2.10, übrige Stimmen je sfr./DM 1.05.
- HÄNDEL, G. F.:** Ouvertüre zur Oper „Berenice“ für Streichorchester  
Herausgegeben von Walter Blegger. Aufführungsdauer: ca. 10 Minuten. Partitur sfr./DM 4.70, Continuo sfr./DM 3.15, Streicher je sfr./DM —.85.
- HAYDN, Joseph:** Symphonie Nr. 83 in g-moll
- HAYDN, Joseph:** Symphonie Nr. 87 in A-dur  
Herausgegeben von Zoltan Fekete. Aufführungsdauer: jede Symphonie ca. 30 Minuten. Partitur je sfr./DM 10.40, Orchesterstimmen komplett je sfr./DM 20.80, Einzelstimmen je sfr./DM 1.90.
- STALDER, G.:** Sinfonie in Es-dur  
Herausgegeben von Dr. H. Scherchen. Besetzung: 2 Hörner und Streicher. Aufführungsdauer: ca. 12 Minuten. Partitur sfr./DM 7.30, Einzelstimmen je sfr./DM 1.05.
- WANHAL, J. B.:** Symphonie in a-moll  
Besetzung: 2 Fl. (Ob.), 2 Hrn., Str. Aufführungsdauer: ca. 20 Min. Part. sfr./DM 10.40, Einzelst. je sfr./DM 1.55.

Preisänderungen vorbehalten

VERLAG HUG & CO. . ZÜRICH . 22 POSTFACH



ANDREAS LIESS

## GEGENWARTSMUSIK

Rechtfertigung aus dem Geiste

Viel, ja allzu viel ist in den letzten Jahren über die Technik der Musik geredet worden. Man hat das breite Publikum mit Tonalitätsfragen und Konstruktionsfragen der Moderne überschüttet, es eingeführt in die Reihenlehre und jüngst in die mathematisierenden Künste elektronischer Musikgestaltungen. Hat man es damit vom Werte der zeitgenössischen Musik überzeugt? Es scheint, wohl kaum! Denn für breitere Schichten ist die Wertfrage nicht durch Darlegung der konstruktiven Bauhüttengeheimnisse zu klären, sondern allein durch das Erlebnis und die Hinführung zum Erlebnis, d. h. durch Darweisung, *in welcher Richtung sozusagen der Hörer die geistigen und seelischen Potenzen zu suchen hat*. Darum geht es: die neue Lagerung der Innenkräfte eines modernen Kunstwerkes zu erfassen; eben nicht auf ein altes Schönheits- und Ausdrucksideal hin zu hören und zu erleben, was unweigerlich zu falschen Werturteilen führen muß, sondern das grundsätzlich neue Geistige unserer Zeit zu begreifen und zu erkennen, wie dieses sich vielfach lichternd in neuen Formbildern bricht und hier wie dort sich als Grundlegendes manifestiert. Hat das Publikum diesen neuen Einfallswinkel des Geistigen erfaßt, dann kann es wohl nach persönlichem Geschmack dieses oder jenes Werk ablehnen und tut auch recht daran. Aber — und hierum geht es uns letztlich bei unserer „Rechtfertigung aus dem Geiste“: es kann diese wahrhaft gewaltige Ausdruckswende nicht mehr schlechthin als Unsinn oder snobistischen Wahnsinn abtun.

Die Zeitwende ist gewiß erschütternd, gewaltig, ja unheimlich-dämonisch! Wird der Mensch nicht aus seinem seelischen Menschsein entwurzelt? Wird er nicht aus einer traditionellen emotionalen Kunsthaltung herausgerissen in eine Technisierung, einen wissenschaftlichen Rationalismus, in das Kunstbild einer Intellektualität, das sich nurmehr noch an den Verstand wendet? Und wenn man heute von „Vergeistigung“ spricht, meint man damit nicht eben jenes Zerebrale? Spricht man nicht von der „Intellektualität“ als „Geist“? Nicht aber mehr vom „Pneuma“, das sich durch Medien und Gestalten niederschlägt und alle Ausdrucksgestalten in Sprache und Musik, in Stein und Farbe zum Symbol werden läßt?

Stellt man sich ausschließlich auf diesen modernen zerebralen Standpunkt des Begriffes „Geist“, dann gewiß hat man recht, allein mit technischen Analysen und Konstruktionshinweisen das Verständnis der neuen Musik einem Publikum näherbringen zu wollen. Aber es ist klar, daß es sich bei einer Rechtfertigung der Moderne „aus dem Geiste“ nicht um diesen zerebralen, sondern allein um den pneumatischen Geistbegriff handeln kann. Nur er vermag wahrhaft zu rechtfertigen; gewiß auf jenes zerebrale Medium auch ein ganz besonderes und klärendes Licht zu werfen! Denn, wie wir erkennen werden, betont der pneumatische Geist das zerebrale Bewußtseinsmedium des Verstandes; dieser ist gleichsam Geburtshelfer einer tieferen geistigen Welt, die sich anbahnt und die, das kleine Menschenwesen in seinem egozentrischen Darstellungstribe überhöhend, in dieser Überbetonung des Rationalen zur Objektivierung zurückfindet, ja sich in der rationalen „Ordnung“ für sich zu offenbaren imstande ist.

Doch gehen wir von den Erscheinungsbildern der Musik selbst aus, um nicht nur in rein theoretischen Darlegungen befangen zu bleiben: Man nennt *Debussy* mit Recht und in tiefster Bedeutung den „Vater der Moderne“. Obwohl er in seiner Klangwelt die Klangsinnlichkeit, also das Naturalistische, in Verfolg des 19. Jahrhunderts zur unmittelbaren Eigengestaltung entbindet, unterstellt er diese Unmittelbarkeit des Klanglichen ausdrucksmäßig doch einem gewiß zeitgebundenen Symbolismus. Dieser tritt in „*Pelleas und Melisande*“ oder im „*Marty-*



rium des Heiligen Sebastian“ klar hervor. Und wie sagte er selber?: „Die Musik ist eine geheimnisvolle Mathematik, deren Elemente am Unendlichen teilhaben!“

Bei Debussy zeigt sich nun auch technisch eine Wende, die an Stelle der dynamischen Durchführungstechnik der Klassiker ein *statisches* Verhalten in den Vordergrund rückt. Man hat diese Technik allgemein als impressionistisch gedeutet. Ravel z. B. hat sie dann im Extrem kultiviert. Und wenn wir Durchführungsteile einer Beethoven-Sinfonie etwa mit Ravels „Ondine“ vergleichen, so veranschaulicht sich der eklatante Kontrast grundsätzlicher Prinzipien. Es wäre in der Tat richtig, von diesem statischen Phänomen als einem nur impressionistischen zu sprechen, wenn sich die Anwendung auf diesen Zeitraum der Jahrhundertwende begrenzte. Dies ist aber keineswegs der Fall. Wir finden es, gewiß kraftvoller konturiert, in aller Prägnanz gleichermaßen bei Strawinsky, Bartók, Orff und anderen. Hier, bei Orff etwa, sind es statische Tonzeichen, die Ausdrucks- bzw. Symbolträger sind. Aber volle Klarheit hinsichtlich des symbolgebundenen Ausdrucks dieser statischen Technik wird uns erst im Vergleiche mit der uralten, sogenannten primitiven Technik der *Wiederholung*, die allem Tonleiternmusizieren vorausgeht. Es ist, das muß gesagt werden, ein Trugschluß, in dem Rückgriff auf das Älteste, das wiederum zu Neuestem wird, nur einen Historismus, eben einen Primitivismus zu sehen. Es ist vielmehr *unsere* neue Seelenlage, die diese Korrespondenzen in Geist und Technik erzwingt.

Wir erkennen also einen spezifisch geistesgeschichtlichen Sinn des Phänomens: die Statik weist sich aus als *spezieller Symbolträger*. Ein Symbol ist eben; es kann nicht, wie in der klassischen Technik, entwickelt werden, es wird „gesetzt“, wobei naturgemäß Variationsbreiten möglich sind. Wenn die Moderne diese statische Wiederholungstechnik von Ausdruckszeichen vielfach aufgreift, darf mit Recht auf eine erneute *Hinwendung zur symbolischen Aussage* geschlossen werden. Die allgemeine geistige Welt von heute, sowohl die denkerische wie auch die malerische beispielsweise, zeigt eine auffällige Parallele. In der Musik muß gleichfalls auf die sich ständig verbreiternde Basis einer allgemein *sakralen*, aber auch spezifisch *kirdlichen* Musik hingewiesen werden. Die gegen die Oper auftretende Welttheateridee bezeugt die geistige Situation nicht minder eindeutig, denn „Welttheater“ ist stets sakral-symbolisch.

Doch gehen wir einen Schritt weiter. Strawinskys Credo läßt sich etwa in die Worte fassen: Überpersönliche Dinge können nur durch überpersönliche Mittel zum Ausdruck gebracht werden! Damit ist einmal die Objektivierung der Musiksprache angedeutet, sodann aber ist festzustellen, daß die „überpersönlichen Dinge“ für ihn die Glaubenswahrheiten seines orthodoxen Christentums sind. Wenn Strawinsky die statische Wiederholungstechnik anwendet, zeigt sich hier darüber hinaus, daß ein ganzes Musikstück, ja *die Musik überhaupt* zum *Symbolausdruck* wird. Strawinsky läßt diesen Begriff nie fallen, soweit mir bekannt ist, aber das Faktum ist unübersehbar. Es ist die Parallele in der Musik zur Wiederentdeckung der Sprache schlechthin als Symbol, wie sie ein Ernst Cassirer oder ein Martin Heidegger erneut ins Bewußtsein gehoben haben. Weisen wir nun auf die religiösen Werke Strawinskys hin, auf die Psalmen-sinfonie, die Messe, das Canticum Sacrum, so wird man sagen: hier gerade ist ja die Intellektualität der Musiksprache in aller Reinkultur offenbar! Wo bleibt in dieser herben Klanglichkeit die Sinnenfreudigkeit der Musik? Wo bleibt der persönliche emotionale Ausdruck, der uns in religiöse „Stimmung“ versetzt?

Es wurde bereits gesagt, daß mit der Wende zum pneumatischen Geiste das Rationale logischerweise einen bevorzugten Platz erhält. Das wahre Geistige bringt naturgemäß immer „*Entsinnlichung*“ mit sich. Im Zeichen der Moderne gesprochen: Das Naturalistisch-Klangliche tritt betonterweise zurück gegenüber einer rein musikalischen wie auch geistigen Substanzaussage. Man braucht hier nur das Bild einer Palestrina-Messe neben das von Opern von Richard



Strauss oder Puccini zu halten, um das Verhältnis zu ermessen, das sich wiederum — gleichsam im Krebsgange der Geschichte — zwischen Spätromantikertum und der Moderne einstellt. Wesentlich aber ist, sprechen wir weiter von Strawinsky, daß diese Substanzaussage bewußt auf ein „Überpersönliches“ gerichtet ist. Daher wird die Aussage gegenüber einer solchen persönlich gebundenen emotionalen der Tradition wesentlich kühler.

Unerhört scharf ist die Wende zum Geistigen und damit zum Überpersönlichen. Ent-Individualisierung bedeutet aber nicht eine Ent-Menschlichung, sondern die Unterstellung menschlicher Ausdrucksdarstellung, ja des Menschen überhaupt unter die Größe einer geistigen, kosmischen, religiösen Welt; man mag dies ausdrücken wie man will. Wie einst bei den alten Kulturen oder in der Welt des Mittelalters erlebt sich der Mensch wieder als Teil der ganzen geistigen Welt und der Künstler sozusagen als Teil des Kunstwerkes; er selbst wird klein mit seinen kleinen Emotionen, denen er allzuviel Bedeutung beigemessen hatte, so daß er vermeinte, sie seien die ganze und alleinmögliche Ausdruckswelt. Reißen wir diesen Trugschleier vom Gesichte und schauen wir heute gerade auf die durch die Naturwissenschaften aufgeschlossene makro- wie mikrokosmische unergründliche Wunderwelt, um den rechten Maßstab zu gewinnen!

Ist bei Strawinsky im Zeichen der Darstellung des Überpersönlichen die Musik als Ganzes symbolgeltend, so gilt dies nicht minder von dem vielverfeimten *Arnold Schönberg* und seiner Schule. Technisch kann man in der Reihenkompensation eine Form von statischem „Modell“ erblicken, wobei Vergleiche mit dem alten Modellmusizieren indischer oder arabischer Form (Ragas, Maqamat) möglich sind, die grundsätzlich als Symbolgestalten aufzufassen sind; und der Variationscharakter verbindet die alten Formungen mit diesem neuen Modellmusizieren der Zwölftonmusik. Daß bei Schönberg sich im übrigen emotional-expressionistisches Musizieren (auch alte Formenwelten wie die Sonate) mit der neuen Reihengrundlage rationaler Ordnung überlagern, ist charakteristisch für den Übergangszustand der Zeit. Wesentlicher aber ist, über das Technische hinaus, auf seine Absicht der Wiederherstellung der transzendenten Bezüge der Musik hinzuweisen, die Ernst Krenek in aller Deutlichkeit herausgearbeitet hat und geradezu als Grundlage seines Schaffens bewertet. Und Krenek sagt als Komponist — also auch von sich selbst — in dem „Gespräch um Mitternacht“: *„In seinen großen Augenblicken erzeugt der Genius etwas, was ewige Wahrheiten widerspiegelt, jene Wahrheit, zu der wir uns aus eigener Kraft nicht erheben können, die sich nur Heiligen in religiöser Erkenntnis enthüllt. Gewiß, das Werk des Künstlers gehört ganz und gar dem Diesseits an, aber es vermag einen Schimmer des Jenseitigen, Ewigen einzufangen, und indem es dies tut, hat es teil an der Unsterblichkeit!“*

Nun kommen wir zu den Jüngsten im modernen schöpferischen Raume. Da ist die Gefolgschaft *Anton von Weberns*, der über seinen seriellen Gestalten nicht mehr Formen der Tradition aufbaut, sondern diese Modelle in ihrer Intervallcharakteristik gleichsam als unmittelbare Forms substanz nimmt. Man könnte auch gerade bei ihm (siehe die von ihm vertonten Texte) auf einen religiösen Zug hinweisen. Seine Nachfolger aber, die sich vielfach dem elektronischen Experiment ergeben, scheinen nun doch die rationale Ordnung um der rationalen Ordnung willen zu produzieren — ein Glasperlenspiel! Für sie scheint „Geist“ wahrhaft der Geist zu sein, den der Mensch als Verstand hat, aber nicht der, „der (mit Jung gesprochen) den Menschen hat!“

Doch hören wir die Ansicht der Jugend selbst. Da heißt es in einem Bändchen „Junge Komponisten“, das der radikalsten Avantgarde gewidmet ist: *„Das extreme und nicht weniger negativ zu wertende Gegenstück zum sogenannten ‚Musizier-Stil‘ — oder sagen wir zu der ‚perpetuum-mobile-Art‘ des Komponierens — wäre ein musikalisches Glasperlenspiel, eine letzten*



*Endes primitive Freude am Funktionieren eines ausgeklügelten Spieles mit Elementen und Formen. Erst wenn dieses hohe Spiel aus sich selbst heraus einen Sinn entwickelte — das geschieht aber nie auf einem mechanischen Produktionswege —, dann ließe sich über diese Angelegenheit sprechen.“ Und es folgt nun ein Hinweis auf einen Ausspruch Debussys, der davon redet, daß die Musik wieder zu einer Geheimwissenschaft esoterischen Charakters werden müßte, „um die wunderbaren Symbole der Musik in ihrer Reinheit zu bewahren.“ Und schließlich fällt vergleichsweise für die Musik das Wort Heisenbergs: „Der Raum, in dem der Mensch als geistiges Wesen sich entwickelt, hat mehr Dimensionen als nur die eine, in der er sich in den letzten Jahrhunderten entwickelt hat!“*

Muß man da nicht annehmen, auch wenn nun in diesem Hefte komplizierteste Analysen, Tabellen, Formeln einander folgen, daß es auch den Jungen schließlich darum geht, aus der vollkommenen Freiheit, wie sie etwa das elektronische Material bietet, zur Gebundenheit des Gesetzes und zweifelsohne auch tiefer vorzustößen? Worum es der jungen Generation geht, ist: das auszusagen, was Musik an und für sich, als ein Überpersönliches, auszusagen hat, ohne zum individuell-emotionalen Medium zu werden! Richten wir den Blick auf die sogenannte „abstrakte“ (besser: „absolute“) Malerei, so treten uns in der neuen gegenstandslosen Dimension ähnliche Phänomene und Probleme entgegen wie im musikalischen Bereiche. Was für Mißverständnisse hat der wahrhaft verruchte Begriff „abstrakt“ auf dem Gewissen! Es geht ja bei ihm nicht um etwas Dürres, vom Leben Abgeschnürtes, sondern gerade um die „Herausschälung des Wesentlichen“. Im Bereich der Malerei wird man neben sozusagen im subjektiv-unbewußten Raume Stehendem frappierende Darstellungen finden, die archetypale Erlebniswelten des Kollektiv-Unbewußten ins Bewußtsein heben und ins Zentrum des Erlebens treffen. Und hier muß man erneut die Frage stellen: Kann denn „Erlebnis“ stets nur subjektiv-emotionalen Inhaltes sein? Wenn man die Schönheit eines Palastes von Fischer von Erlach genießt, ist es denn die persönliche Emotion des Baumeisters, die wir in diesem Gebäude wiederzufinden trachten? Der Vergleich sagt uns viel, auch für die moderne Musik, ebensoviel wie unsere Auseinandersetzung mit Strawinsky.

In summa kann man über die junge Generation sagen: die Aufmerksamkeit ist auf die Aufstellung von „Ordnungen“ gerichtet. Das ist zunächst zweifelsohne ein rein rationaler Akt; insgesamt aber ein Präludium, wie uns die Generalrichtung der Jugend zumindest ahnen läßt. Denken wir daran, in welcher Freiheit der Mensch heute steht, ob es sich um die Technik handelt oder um die extrem proklamierte weltanschauliche Freiheit existentialistischen Denkens oder um die der Musik angesichts ihrer neuen Darstellungsdimensionen und neuen Darstellungsmaterien. Es ist ja in dieser Situation gar nichts anderes möglich, als ein Planen von Ordnungen, die Eroberung von musikalischen Gesetzen aus der Klangwelt selbst und aus der Freiheit heraus! In der elektronischen Musik etwa ist der Ton a nicht mehr allein ein Klavier-, ein Horn-, ein Geigenton, sondern wir besitzen je nach Regulierung der Obertonregionen, Hunderte von a-Tönen! Heute erprobt man die menschliche Freiheit, die gewiß wahre Freiheit wie Willkür sein kann. Logischerweise ist nur die Ordnung aus Freiheit sinnvoll, die ins Archetypale zielt, d. h. Allgemeingültigkeit erringen kann. Erst dann ist „Ordnung“ an sich ein „sakraler Akt“!

Offenkundig ringt man auf dem experimentellen Felde der Gegenwart im Zusammenprall der Extreme, des Subjektivsten und objektivster Anzielung neuer überpersönlicher Ausdrucksgesetze und Ausdrucksformen. Klare Symboldarstellung, eingestanden oder uneingestanden, steht neben reinem Glasperlenspiel. Aber auch das Glasperlenspiel unserer Übergangszeit sagt mehr aus, als es im Augenblick gewissen Komponisten „bedeutet“. Und wie zur Beruhigung gegenüber diesem chaotisch-extremen Bilde und zur Verifizierung des Sinnes müssen



wir den Blick immer wieder auf die neu erschlossenen Dimensionen der Naturwissenschaft, aber auch der Psychologie richten, welche unsere Neubeggnung mit dem Pneuma entbunden haben.

Aber einen letzten Hinweis gebe die Philosophie. Einem Aufsatz von Hans Sedlmayr, überschrieben „Das große Abstrakte und das große Reale“ schleuderte der Wiener Philosophieprofessor Leo Gabriel eine Abhandlung entgegen mit dem Titel: „Das große Abstrakte *als* das große Reale“! Das große Abstrakte, das nur transzendierend erfaßt zu werden vermag, es ist die Wirklichkeit! Das ganze faßbare Schaubild der Welt und des Menschen gelangt im Transzendieren zu seiner Wirklichkeit; genau so, wie das alte haptisch-optische Bild der Welt sich in der neuen Physik in Kraftfelder aufgelöst hat. Damit tritt das echte Geistige der Welt nach seiner anthropozentrischen Verdunkelung wiederum hervor, und auch das Zerebral-Geistige in seinen Produkten des denkerischen Schaffens unterliegt dem Zwang des Transzendierens, um „des Wirklichen“ teilhaftig zu werden! Wenn Hermann Weyl naturwissenschaftlich sagte: wir wissen heute, wie die Welt *wirklich* ist, so heißt das vom pneumatischen Geiste, daß er wiederum als die alles umgebende und tragende Weltenkraft ursakraler Prägung erlebt wird, deren Mensch wie Dinge teilhaftig sind. Das Pneuma ist die hintergründige Dimension, der all unser Gegenwärtigen gilt!

Wichtig ist, daß die Jugend genug davon hat, sich selbst und ihre kleine Menschlichkeit darzustellen, daß sie nun das Geistige selbst in seiner Unmittelbarkeit darstellen möchte, was eben heißt: *das große Abstrakte als das große Reale!* Und damit *die Musik in sich und aus sich als Symbol des Überpersönlichen!* Pneuma und zerebrales Denken, Symbol und Ordnung, begegnen sich hier und zielen auf die *Identität von „Ordnung“ und „Symbol“*, indem nämlich gesetzte Ordnungen erneut ins Archetypale langen und damit sich als „sakrale“ offenbaren. Die bekanntlich immer zahlreicheren Oberflächenerscheinungen, zudem in einer Welt des Überganges wie der unsrigen, dürfen uns nicht daran hindern, den gegenwärtigen gewaltigen Zug *zur Tiefe* zu übersehen. Und man darf gleicherweise nicht verkennen, welche immense Anstrengung vonnöten ist, in diese neuen Dimensionen vorzustoßen und in ihrem Wesen heimisch zu werden. Das Langen ins Urälteste wie das Langen ins unbekannteste Neue in kühner Entdeckerfreude steht in der gleichen Front anhebender Vergeistigung. Und was die vielfachen Glasperlenspiele der Jüngsten angeht: weiß denn ein Künstler immer, was er spielt, was sein Spiel im Gange der Geschichte „bedeutet“? Jedenfalls muß auch dieses Spiel im Gesamtprozeß richtig gesehen werden, der auf die *Identität des Abstraktesten und des Konkretesten* zielt. Das aber heißt auch: daß immer helleres Bewußtsein schließlich immer tiefere Dimensionen freilegt, die *Rationalität* nur der *Wegbereiter des Irrationalen* ist. Gerade eine kämpferische Gestalt wie die von Pierre Boulez in Werk wie Schrift lehrt uns, mit welcher Klarsicht geniales Wesen auch in der Jugend die übermenschlichen Probleme angeht, in *neuen Dimensionen echte Musik irrationaler Geltung* zu entbinden.



## BOHUSLAV MARTINŮ UND DAS MUSIKALISCHE THEATER

Ich habe ein seltenes Dokument vor mir, wie es nur wenige seinesgleichen gibt, wenn überhaupt jemals in der Geschichte des musikalischen Theaters ein solches geschaffen worden ist. Es handelt sich um ein Arbeitsheft von Bohuslav Martinů, ein einfaches französisches Schulheft, welches das Szenarium einer Oper enthält, deren Libretto der Komponist dem Theaterstück „*La plainte contre inconnu*“ von Georges Neveux entnommen hat. Korrigieren wir sofort den Ausdruck: es handelt sich nämlich um kein gewöhnliches Szenarium, das die genaue Folge der Szenen und Akte enthält, wozu auch die Anweisungen für die Inszenierung bis zu den Beleuchtungseffekten, Gestik und Spiel der handelnden Personen gehören. Vor den erstaunten Augen des Lesers enthüllt dieses Heft vielmehr ganz allmählich, von einer Seite zur anderen, die Verwandlungen eines Theaterstückes in eine neue szenische Form und zeigt damit die geheimnisvolle Geburt einer Oper.

An einem Frühlingstag des Jahres 1953 bei der Rückkehr aus den Vereinigten Staaten kommt Martinů nach Paris und findet dort das Stück seines Freundes Neveux, das ihn unmittelbar packt. Auf der Suche nach einem Libretto beschließt er, daraus eine Oper zu machen. Aber sogleich erkennt er, daß es sich dabei um ein Konversationsstück handelt, das der Umarbeitung bedarf. Radikal teilt er den einzigen Akt Neveux', der ihm zur Bearbeitung seine Einwilligung gibt, in drei Akte und trennt sie durch Fragen ohne Antworten, die den Zuhörer in Spannung halten. Er schaltet noch dazu im zweiten Akt eine italienische Oper ein. Er beginnt damit, seine Gedanken über das Spiel der Darsteller zu notieren, wenn sie nicht singen, und zwar in seiner 'amüsanten französisch-englischen Sprache: „Die Darsteller müssen eine bestimmte Mimik, Gestik, Pantomime verwenden, um den Inhalt des Spieles begreiflich zu machen. Es kommt darauf an, daß die Personen niemals statisch bleiben. Sie bilden Gruppen, sie verändern ihren Platz, sie spielen vor dem Vorhang, um einen Szenenwechsel zu ermöglichen, sie erscheinen im Scheinwerferlicht als Gruppe oder als Einzelperson.“ Hier spricht offensichtlich ein Theaterexperte; aber solche Vorstellungen verkörpern nur das Ausströmen einer musikalischen Konzeption. Man erkennt weiterhin, daß Martinů von Anfang an sich ausschließlich damit beschäftigt, „die Rezitative im Verlauf des Stückes festzulegen, Ensemble, Duett, Trio, lebhafte Reden, Gegenreden nicht zu vergessen, nicht genau dem Text zu folgen, den Text zu mischen, Konversation zu vermeiden, die Worte zu wiederholen“. Dann fertigt er einen genauen Entwurf von jedem Auftritt und entwirft das vollständige Szenarium, das neben den Anweisungen für die Inszenierung schon einen festen Plan enthält: Art und Dauer der Ouvertüre, Charakteristik der Gesangsnummern und der Rezitative (etwa „*unentschlossen, sehr bestimmt, traurig, fröhlich, leicht, geheimnisvoll*“), dynamische Schattierungen, Abstufungen und Höhepunkte. Ein neues Szenarium legt die Zeitmaße fest, sehr reich und höchst differenziert mit anderen Angaben versehen, die genaue musikalische Anweisungen betreffen, mit deren Hilfe er schon beginnen könnte, die Partitur zu entwerfen. Alles ist in diesem Heft vorgesehen: die Instrumentierung, die Stimmen der Solisten, die Vokalensembles und vieles andere. Allmählich läßt diese minutiöse Arbeit ein Werk deutlich werden, dessen grundsätzlicher Charakter am Ende des Heftes geklärt wird: „Das ist eine humane Oper. Die Musik soll den lyrischen Hintergrund, die Dichtung, aufhellen; damit steht sie jenseits von Tragik und Komik; sie ist weder deskriptiv noch parodistisch; aber eine Szene muß natürlich sein . . .“ Doch der Gedanke ist



Bohuslav Martinů



hier noch nicht zu Ende. Man liest auf der nächsten Seite: „Einfach und natürlich, nicht übertreiben.“

Trotz all dieser emsigen Arbeit ist das Werk ein Torso geblieben. Der Kampf zwischen Libretto und Musik, der im Verlauf der Operngeschichte mit all ihren Reformen beständig zu beobachten ist, wurde auch hier nicht beendet. Bei einem so schöpferischen Komponisten wie Martinů, dessen Bühnenschaffen 14 Opern (zwei sind Torso geblieben) und 13 Ballette (ohne Bühnenmusik und Filmmusiken) umfaßt, ist dies kein Mangel an Können, sondern ein Beweis von Gewissenhaftigkeit. Die musikalische Konzeption eines szenischen Werkes (übrigens auch bei anderen Vokalwerken) geht bei Martinů stets der Arbeit am Text voraus. Es gibt sogar Fälle, wo die Musik schon entstanden ist, bevor der Librettist den Text fertigstellen konnte. Das setzt natürlich einen vorher genau entworfenen Plan der Bühnenhandlung voraus, wie es der Fall ist in der Commedia dell'arte „Les Tréteaux“, wo es kein eigentliches Libretto gibt, sondern wo eine Folge von Texten volkstümlicher Lieder vom Komponisten ausgewählt und jeweils der Situation angepaßt wird. Ich erinnere mich, daß Martinů vor dem Kriege das musikalische Bild einer komischen Oper vollkommen im Kopf hatte und vergeblich nach einem Libretto suchte, nicht nach irgendeinem beliebigen Text, sondern nach einem wirklich bühnengerechten, der etwa Beaumarchais in kongenialer Weise hätte entsprechen müssen.

Wie die meisten aller Opernkomponisten hatte auch Martinů Schwierigkeiten mit seinen Opernlibretti, von denen nur fünf nach einem originalen und vollständigen literarischen Vorwurf komponiert wurden: „Le soldat et la danseuse“, Buffooper in drei Akten (1926–27), „Les larmes du couteau“, Jazzeinakter (1928) und die große Filmoper „Les trois souhaits“ (1929). Die beiden zuletzt genannten Werke entstanden nach Texten von George Ribemont-Dessaignes. Dazu kommen der komische Einakter „Alexandre bis“ (1937) und „Die Wald-



*stimme*" (1935), bestimmt für den Rundfunk. Die Texte von etwa zwei Drittel der Opern gehen auf Theaterstücke, auf Romane und Erzählungen von Schriftstellern zurück, von denen die meisten berühmte Namen tragen: Goldoni, Molière, Gogol, Tolstoi, Henri Ghéon, Nikos Kazantzakis. Die frühesten szenischen Werke Martinůs bilden Ballette und meloplastische Szenen: „Die Nacht“ (1913), „Schatten“ (1916), „Schleiertänze“ (1914). Einen Versuch innerhalb dieser Gattung, ein szenisches Vokalwerk zu schaffen, stellt das gesungene Ballett „Weihnachten“ (1917) dar. Martinůs erster Erfolg am Nationaltheater in Prag wurde „Istar“ (1922), ein Ballett in drei Akten nach der babylonischen Legende. Die Argumente seiner übrigen Ballette „Wer ist der Mächtigste auf der Welt“ (1922), „Revolte de tons“ (1925), „On tourne“ (1927), „Revue de cuisine“ (1927), „Raid merveilleux“ (1927) stammen von dem Komponisten. Ausnahmen bilden „Butterfly that stamped“ (1926) nach R. Kipling, das Jazzballett „L'Eclat au roi“ (1930) nach André Coeuroy, „Le jugement de Paris“ (1935) nach Boris Kochno und „The Strangler“ (1950) nach Eric Hawkins für das Ensemble von Marthe Graham. Martinůs Jazzstil, den man in vielen dieser Werke aus den Jahren 1920 bis 1930 findet, besitzt sehr hohes Niveau und sicheren Geschmack. Die Partituren sind den literarischen Vorlagen oft weit überlegen. Man könnte daraus ohne weiteres Orchestersuiten für den Konzertgebrauch zusammenstellen.

Drei szenische Werke der dreißiger Jahre beanspruchen einen bedeutsamen Platz im gesamten Bühnenschaffen Martinůs. Da ist zunächst das große gesungene Ballett „Špaliček“ (1931–32) zu nennen, das Erzählungen, Legenden, Spiele und Volksbräuche miteinander verbindet; ferner gehören dazu noch die zwei Opern „Jeux de Marie“ (1933–34) und „Les Tréteaux“ (1935–36). Alle drei bilden eine Werkgruppe mit einem ganz bestimmten Ziel, fast möchte ich sagen, daß sie eine Reform der zeitgenössischen Oper erstreben. Seine Absicht ist es, volkstümliche Stücke zu schaffen und reales Theater zu geben. In „Špaliček“, das zutiefst der Eigenart des Komponisten entspricht, bilden die Märchen „Aschenbrödel“, „Der Zaubersack“ ein gewisses phantastisches Element, das eingefügt ist und manchmal von tschechischen Volkssitten durchdrungen wird, die wiederum realistisches Gepräge besitzen. Das Ergebnis — geboren an der Seine in Paris, am „quais d'optimisme“, wie Martinů sagte — ist ein tschechisches Werk, aber es basiert, wie die Erzählungen beweisen, auf einer weltgültigen Ästhetik. Die zyklische Oper „Jeux de Marie“ stellt eine logische Weiterentwicklung von „Špaliček“ dar, aber die Form ist strenger. Der Zyklus besteht aus zwei Akten, von denen jeder ein Mirakelspiel enthält, dem jeweils ein kurzes Stück vorausgeht. Alle vier stammen aus dem Mittelalter. Den Prolog bilden „Les vièrges sages et folles“ nach einem liturgischen Text aus dem 12. Jahrhundert. Die Chöre spielen hier eine wichtige Rolle. Christus als „Bräutigam“ erscheint dort nur als Lichteffekt, Musik und Spiel dagegen werden als choreographisches Prinzip aufgefaßt. Das große Mirakelspiel „Mariken de Nimèque“ wurde nach flämischen Volksspielen des 15. Jahrhunderts gestaltet. Der bedeutende französische Dichter Henri Ghéon arbeitete hier mit dem Komponisten zusammen, und er war es, der ein hervorragendes Libretto schrieb. Martinů hat das Mirakel nicht als historisches Ereignis, sondern als echtes Theater gestaltet. Die wesentlichen Gesangspartien, Mariechen und der Teufel, sind mit tänzerischen Doubles besetzt. Das wird auch dem Zuschauer durchaus klar: Theater auf dem Theater. Sprecher wie Chöre kommentieren die Handlung einige Male unmittelbar, indem sie sich ins Spiel einschalten. Die Szene gewinnt auf diese Weise Plastik, ohne daß es zu Beschreibungen oder psychologischen Auseinandersetzungen kommt, vor denen Martinů geradezu einen Abscheu hat. Der gleiche Vorgang ist in dem zweiten Mirakelspiel „Schwester Pascaline“, Libretto von Martinů nach alten Legenden, noch klarer zu beobachten, dem ein einfaches, doch köstliches pastorales Spiel „Christi Geburt“ mit volkstümlichen tschechischen Legendentexten vorangeht.





BOHUSLAV MARTINŮ:  
JULIETTA

NATIONALTHEATER PRAG  
BÜHNENBILD: F. MUŽIKA





BOHUSLAV MARTINŮ:  
JEUX DE MARIE

NATIONALTHEATER BRÜNN  
BÜHNENBILD: F. MUZIKA



Trotz ihres Vorwurfs verfolgen die „Jeux de Marie“ kein religiöses Ziel. Dieses große Werk Martinů kann vielleicht als eines seiner Hauptwerke gelten. Aus der gleichen Erkenntnis schrieb er „Les Tréteaux“: Theater auf dem Jahrmarkt vor den Toren der Stadt, wohin die Einwohner kommen, um sich zu vergnügen. Aber selbst in dieser Komödie, wo der erste Akt eine Ballettpantomime nach J. G. Debureau darstellt und der zweite und dritte als Buffooper gestaltet sind, beherrscht die Musik die Szene, bei der alles Bewegung und theatralisches Spiel ist. Aber man muß in der Partitur die zahlreichen Bemerkungen des Komponisten beobachten, um zu erkennen, wie sehr Martinů dem Regisseur, dem Choreographen und dem Bühnen- und Kostümbildner entsprechende Anregungen vermittelt.

Vier Opern, und nicht die schwächsten, erscheinen im modernen Stil der Funk- und Fernsehoper. „Comedy on the Bridge“ hat 16 Jahre nach ihrer Entstehung eine Reise um die Welt angetreten, nachdem sie als beste Oper des Jahres 1951 vom New Yorker Music Critic Circle ausgezeichnet worden ist. Wahrer Humor und eine Komik, die wirklich von Herzen kommt, dazu einfache, aber tiefe menschliche Gefühle, geben dieser kleinen Komödie nach einem alten tschechischen Stück von Klicpera etwas Elementares, was die Menschen ohne Unterschied der Sprache und Rasse miteinander verbindet. Dies ist zweifellos das Geheimnis und zugleich das Paradoxe in der Universalität von Martinůs Kunst. Aus dem gleichen Jahr datiert ein lyrischer und balladesker Einakter „Waldstimme“. „What men live by“ (1952) nach Tolstoi stellt ein Mirakel dar, das eine ewig gültige christliche Parabel in eine einfache, aber ergreifende Gestalt überträgt und von einem wirklichen Meister in Musik gesetzt wurde. Gogol hat Martinů seit langen Jahren zur Vertonung gereizt. Aus dessen Stück „The Marriage“, von dem Mussorgsky nur einen Akt mit Klavier beendet hat, schuf Martinů 1952 eine komische Oper in zwei Akten und 14 Szenen, die ursprünglich für das Fernsehen bestimmt waren, aber auch für szenische Aufführungen möglich sind, wie es beispielsweise Hamburg bewiesen hat. Wie Gogol schätzt Martinů das Lachen hoch ein, aber nicht ein Lachen, das sich über andere Menschen erhebt, sondern das aus der Liebe zum Nächsten geboren wird.

Ziemlich spät in Martinůs Entwicklung, als er sich schon der Fünfzig nähert, hat er den für eine lyrische Oper erträumten Text gefunden. Das war das Stück von Georges Neveux „Juliette“. Martinů schrieb selbst das tschechische Libretto, indem er die Vorlage fast um die Hälfte kürzte, ohne das Stück zu ändern, mit Ausnahme des Schlusses; eine Abweichung, der auch der Autor zustimmte. Bei Martinů beginnt am Ende der Oper erneut der Traum. Das deutsche Publikum hatte Gelegenheit, die Oper zu Beginn dieses Jahres in Wiesbaden zu hören. Ich beschränke mich also darauf zu sagen, daß dieses reife lyrische Werk, der Sang des modernen Orpheus mit seiner Liebe und seinem ungestillten Verlangen auf alle konventionellen Operngesten verzichtet. Das Stück selbst besitzt keine großen Liebesszenen, und doch ist der zweite Akt gleichsam ein einziges Liebesgedicht. Der Wald erscheint dort voller Echo, die Musik bezaubert, und die ganze Atmosphäre ist erfüllt von einem menschlichen Verlangen, als wenn es im Wald tausend Verliebte gäbe. In dieser Oper sind auch die szenischen Künste in nicht-wagnerianischer Art getrennt. Die Intensität des Werkes gewinnt dadurch nur, und die Musik verströmt wie ein feiner und zarter Hauch.

Georges Neveux ist der von Martinů bevorzugte zeitgenössische dramatische Dichter, von dem er „jedes Wort in Musik setzen“ möchte. So war er auch von neuem zur Komposition des Stückes „Le Voyage de Thésée“ entschlossen. Aber von vier vorhandenen Akten hat Martinů nur den zweiten und einen Teil des dritten ausgewählt, indem er den Text des Dichters zu einem einzigen Akt von 45 Minuten Dauer formte. Mehr als einmal hat der Autor dem chirurgischen Eingriff seines Freundes zugestimmt. Themen wie Ariadne und Theseus haben Martinů



begeistert, genau wie vor ihm Georg Benda, Richard Strauss, Albert Roussel, Darius Milhaud, Marcel Mihalovici und andere.

Zwei große Bühnenwerke sind diesem lyrischen Akt vorausgegangen: „*Mirandolina*“ und „*Greek Passion*“. „*Mirandolina*“ ist eine komische Oper in drei Akten nach dem berühmten Stück von Carlo Goldoni, die Premiere fand in diesem Frühling in Prag im Nationaltheater statt. Das Libretto, dieses Mal italienisch, darf aufs Neue als für den Komponisten besonders bezeichnend angesprochen werden, der auf diese Weise die vierte Sprache der langen Liste seiner Bühnen- und Vokalwerke hinzufügt: zum Tschechischen, Französischen, Englischen nun noch das Italienische. Seine „*Mirandolina*“ ist von Anfang bis Ende ein heiteres Werk, aber nicht eine „psychologische Beschreibung“, wie es nach Martinůs Worten das Problem der zeitgenössischen Oper darstellt. — Die „*Greek Passion*“ nach dem berühmten Roman von Nikos Kazantzakis, eine englische Übersetzung, verkörpert das erste Musikdrama Martinůs. Im Verlaufe seiner enorm langen und mühevollen Arbeit, die fast vier Jahre dauerte, von 1954–1958, war es nötig, zunächst einen Roman von 400 Seiten in ein Libretto von 40 Seiten ganz umzuschreiben, um daraus eine Oper von vier Akten zu machen. Martinů hat zwar nicht allein, wohl aber als erster, dieses Werk neu geformt. Jules Dassin gestaltete aus dem Stoff einen Film, Renée Saurel ein Theaterstück. Das Ergebnis bei Martinů ist ein „*Drama mit einer großen humanen Lyrik*“. Der Wettstreit zwischen dem Wort und der Musik spiegelt sich in der „*Greek Passion*“ streng und hart. Um zu entscheiden, wer völlig gesiegt hat, muß man die Wirkung der neuen Oper auf den Bühnen abwarten. Schon die Partitur bestätigt, daß ihr Autor nur in der Musik denkt und lebt. Und er sinnt, schon an der Schwelle seines 69. Lebensjahres, auf eine neue komische Oper; vielleicht wird es eine Komödie nach Labiche...

WALTER KOLNEDER

## DER RAUM IN DER MUSIK DES 17. UND 18. JAHRHUNDERTS

Orazio Benevoli erhielt 1628 vom Erzbischof Ernst Paris Graf Lodron einen Auftrag, zur Einweihung des Salzburger Domes eine Festmesse zu schreiben. Für dieses säkulare Ereignis wurde ein Werk von außerordentlichen Dimensionen gewünscht. Der Komponist hat seine Partitur in 53 klingenden Stimmen zu 12 Chören angelegt. Nach mehr als 300 Jahren hat auf Grund zeitgenössischer Berichte Domkapellmeister Joseph Messner 1952 für ein Festkonzert Solisten, Chor und Orchester so aufgebaut, wie die beigegebene Skizze (s. S. 555) veranschaulicht. Die Klangregie in Benevolis Messe zeigt sich schon dem flüchtigen Betrachter der Partitur rein optisch: weite Flächen sind durch Pausen ausgespart, neben formaler Großgliederung durch Gruppenkontrast finden sich Echoeffekt und Dialogisieren in kürzeren melodischen Einheiten, relativ selten und für Höhepunktwirkungen aufgespart ist das Tutti eingesetzt. Die Wirkung auf die Zuhörer muß ungeheuer gewesen sein: die Musik drang entweder von allen Seiten zugleich auf sie ein, oder die Aufmerksamkeit wurde abwechselnd in diese oder jene Richtung gelenkt. Die verschiedenen Entfernungen der einzelnen Klanggruppen vom Hörer und die sehr unterschiedlichen Nachhallzeiten müssen eine gewisse Unschärfe des Hörbildes ergeben haben, die man aber sicherlich nicht als unangenehm empfand, sondern eher als eine mystische Verschleierung, die den Erlebniswert dieser Musik nur gesteigert hat.

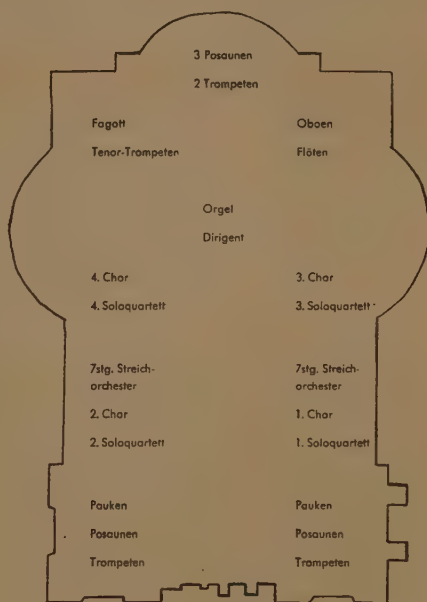
Werke wie Benevolis Messe stellen bereits einen Höhepunkt der „*Musik im Raum*“ dar. Schon Generationen vorher haben gegenüberliegende Choremporen zu mehrhöriger Schreib-



weise, zum Satz für „*chiori spezzati*“ angeregt, und Praetorius kann sich nicht genug tun, die Klangwunder des „*chorweise umbwechselsus*“ und der aus den einzelnen Chören *ad hoc* herausgezogenen „*chiori favoriti*“ zu beschreiben. Diese zu Beginn des 17. Jahrhunderts schon im Lehrwerk behandelte „*musikalische Aufschließung des Raumes*“ ging Hand in Hand mit der Vorliebe von Renaissance und Frühbarock für kontrastierende Klanggruppen, wie wir sie etwa in der Musik zu den italienischen Intermedien finden. Noch der Instrumentalkörper in Monteverdis „*Orfeo*“ ist eigentlich kein Orchester in unserem Sinne, sondern eine Summierung von kleinen Gruppen mit spezifischer Klangfarbe, die, dem dramatischen Ablauf entsprechend, von Szene zu Szene wechselnd eingesetzt werden. In der frühen Oper, die vor allem Festoper zu höfischer Repräsentanz war, spielten ja auch die Mittel keine Rolle, und dies hat die Entwicklung so reichhaltiger Klangpaletten begünstigt. In den großen Freilichtaufführungen dieser Zeit, meist mit einem Schloß als natürlichem Hintergrund, mußten aber auch Riesenräume mit Musik erfüllt werden. Musikalische Raumprobleme stellten sich also unter verschiedenen Aspekten und führten zu verschiedenartigen Lösungen. Daß diese Probleme nicht nur italienische Musiker beschäftigten, zeigt eine 1607 aufgeführte „*Masque*“ gelegentlich der Hochzeit des Lord Hay mit Musik von *Campion*. Die drei getrennt aufgestellten Orchester waren besetzt: Orchester 1: 5 Lauten, 1 Bandora, 1 Trombon, 1 Harpsichord, 2 Violinen; Orchester 2: 9 Violinen, Lauten; Orchester 3: 6 Hörner, außerdem Oboen beim Eintritt des Königs. Als der Gruppenkontrast in der Musizierpraxis sich weitgehend durchgesetzt hatte, griff dann auch die Architektur die Anregungen auf und schuf Möglichkeiten für erhöhte oder sonst klanglich günstige Postierung der Orchestergruppen. Der Haupttitel von Michael Praetorius „*Musae Sioniae*“ zeigt eine solche Phantasiearchitektur, und im Stich „Das Nürnberger Friedensmahl“, der ein Festkonzert am 25. September 1649 darstellt, sehen wir, wie von zwei gegenüberliegenden Balustraden musiziert wird. Aus der gleichen Zeit stammen drei mehrchörige Festmusiken, die *Johann Andreas Herbst* 1649, 1650 und 1651 mit Neujahrsdedikationen dem Rat der Freien Reichsstadt Frankfurt am Main präsentierte. Sie wurden in der Kirche „auf verschiedenen Oertern“ musiziert. Rudolf Gerber<sup>1</sup> hat die metaphysischen Voraussetzungen dieser Musizierpraxis dargestellt:

„Denn das Allgefühl und der über die individuelle Existenz hinausdrängende Wille des barocken Menschen verlangen nach einer klanglichen Aktivierung des atmosphärischen Raumes und fordern bei mehrchörigen Werken, die wie kaum eine andere Gattung den ‚Hochdrang‘ des Zeitalters symbolisieren, daß der musikalische Klang sich nicht in einer Richtung entfaltet, sondern von mehreren und entgegengesetzten Punkten im Raum aus wirksam wird und damit den Menschen in förmliche Klangfluten hüllt, die den Raum von allen Seiten erfüllen.“

Diesen Typ der mehrchörigen Festmusik in der öffentlichen Musikpflege der Städte finden wir aber auch noch bei *Bach*: in der Ratswahlkantate „*Gott ist mein König*“, die am 4. Februar 1708



<sup>1</sup> Erbe deutscher Musik, 2. Reihe, Bd. 1, Vorwort.



in Mühlhausen aufgeführt wurde, ist das Orchester in vier Chöre gegliedert: Trompeten und Pauken, Flöten und Violoncello, Streichorchester, Oboen und Fagott, die bald miteinander konzertieren, bald im Tutti zusammenwirken. Komponisten und Kapellmeister dieser Zeit entwickelten denn auch einen besonderen Instinkt für die Beziehungen zwischen Musik und Raum, und aus den etwa zwei Jahrhunderten der „Raummusik“ besitzen wir mancherlei Zeugnisse dafür.

Die vielen Ratschläge für Besetzungen, wie wir sie in den Lehrwerken des 17. und 18. Jahrhunderts finden, gehen daher auch meist von Raumverhältnissen aus, nicht von den musikalischen Erfordernissen einer Partitur. Die Satzstruktur der Streichermusik dieser Zeit erlaubte fast immer eine beliebige Ausweitung der Besetzung. So erklären sich die Riesenorchester bis zu 180 Musikern, die uns für Rom und Bologna um 1700 überliefert sind. Die in solchen Monsteraufführungen gebotenen Werke konnten aber ohne Substanzverlust auch in Kammerbesetzung musiziert werden! Quantz hat zu diesem Sachverhalt feine Beobachtungen gemacht. Im „Lebenslauf“, den er für Marpurgs „Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik“ verfaßt hat, erzählt er von der Aufführung der Krönungsoper „*Costanza e Fortezza*“ von Johann Joseph Fux 1723 auf dem Hradschin in Prag vor 4000 Menschen, mit 100 Sängern und 200 Instrumentalisten, mit 50 Flügeln im Orchester (diese Zahl ist von Schubart überliefert, aber wohl übertrieben). Lully, der in der Regel für ein fünfstimmiges Orchester von 16 bis 24 Streichern schrieb (letzteres, die „*violons du roi*“ in der Besetzung 6, 4, 4, 4, 6), erweiterte seinen Klangkörper bei besonderen Gelegenheiten, etwa am 14. Februar 1658 zur Aufführung seines Balletts „*Alcidiane*“ auf 84 Musiker.

Die zahlreichen Beziehungen von Musik und Raum lassen sich für die Barockzeit nach folgenden Gesichtspunkten gliedern:

1. Berücksichtigung der Raumverhältnisse in Besetzung und Spieltechnik,
2. Ausnützung von günstigen Raumverhältnissen für getrennte Aufstellung von Klangkörpern (bzw. vom Architekten her gesehen: Schaffung solcher Räume),
3. mehrchörige Spielpraxis,
4. Berücksichtigung von Großräumen in der Komposition, Schaffung mehrchöriger Werke.

Das mehrchörige Musizieren von räumlich getrennten Gruppen, die sogenannte „*maniera grande*“ hat bald zu einer Art musikalischem Brauchtum geführt. In Deutschland wurden<sup>2</sup> „zur Tafel sogenannte Tafelsonaten geblasen . . . Dieselben waren in zwei Chöre von je vier Stimmen verteilt, die wechselweise konzertierten.“

Wenn man in Dresden zum Roß-Ballett an die vier Eckpavillons des Zwinger „*Tambours und Querpfeifen, auch 32 Hautboisten, worunter 8 Waldhornisten sich befinden*“ postierte, so haben diese vielleicht die Aufzüge der einzelnen Gruppen getrennt begleitet, das eigentliche Ballett aber sicherlich gemeinsam musiziert.

Neben der Freude am rein Klanglichen hat wohl auch die Bildwirkung getrennt aufgestellter uniformierter Trompeter dazu beigetragen, daß mehrchörige Spielpraxis auch in das höfische Zeremoniell eindrang. Burney berichtet, daß es am Hofe Friedrichs II. üblich war, den König bei Theaterbesuchen sowohl bei der Ankunft wie beim Weggehen durch zwei in gegenüberliegenden Logen aufgestellte Trompeter/Paukenchöre zu grüßen. Gewisse mehrchörige Trompetenstücke müssen allgemein bekannt gewesen sein, weil sich bei großen feierlichen Anlässen die Trompetenchöre und Militärtrompeter verschiedener Höfe auch gemeinsam hören ließen.

<sup>2</sup> G. Pletzsch, Die Trompete als Orchesterinstrument, S. 5.

Anschaulich berichtet uns das „*Diarium*“ der Frankfurter Krönungsfeierlichkeiten Karls VI. über die Abreise des Kaisers am 11. Januar 1712:

„Inzwischen haben die angekommene Chor-Trompeter / als das Chur-Pfältzische / sodann das Chur-Trierische / das Chur-Mayntzische / und endlichen das Kayserliche Chor sich lincker Hand / hinterwärts gemeldeten Platzes / neben einander rangieret / und sich wechsel-weiß aufs trefflichste hören lassen / mit welchen die Chor-Trompeter und Pauker der Kayserlichen / Chur-Trierischen / Chur-Pfältzischen Gardes, so von fernem auf drey Orten gehalten / harmoniret und lustig geantwortet.“

Wie die Stücke vermutlich ausgesehen haben, zeigt uns ein sehr gutes „*Concerto a VII Clarini con Tymp.*“, das Altenburg<sup>3</sup> mitteilt. Die Trompeten sind in Solotrompete und zwei dreistimmige Chöre gegliedert. Die beiden Chöre alternieren in Repetitionsteilen, besorgen einzeln die Begleitung der Solotrompete und vereinigen sich zu kräftigem Tutti.

Für die Komponisten empfahl sich neben einer relativ unkomplizierten Melodik auch eine großbogige Harmonik. Forkel bemerkt gelegentlich der Untersuchung von Bachs Harmoniestil:

„Bei den meisten Componisten findet man, daß ihre Modulation, oder wenn man lieber will, ihre Harmonie langsam fortschreitet. Bey sehr stark besetzten Musiken an großen Plätzen, wie z. B. in Kirchen, wo der große Ton nur langsam verhallen kann, zeugt diese Einrichtung unstreitig von der Klugheit eines Componisten, der seinem Werke gern die möglichst vorteilhafte Aufnahme verschaffen will.“

Aus unserer Zeit wissen wir, daß sich Strawinsky vor der Komposition seines „*Canticum sacrum*“ für den Markusdom in Venedig alt-venezianische Chormusik zum Studium des Einflusses der Nachhallzeiten vorsingen ließ und daß Driessler sich mit dem gleichen Problem beschäftigte, als er eine Messe für den Altenberger Dom komponierte.

Ein guter Teil der Barockmusik für große Besetzung kann unter dem Aspekt der Raummusik betrachtet werden. Ob man in doppel- oder mehrchörigen Werken die verschiedenen Klanggruppen auch tatsächlich getrennt aufgestellt hat, ist nicht entscheidend. Die Möglichkeit war jedenfalls gegeben und wurde unter günstigen Verhältnissen ausgenützt. Bei vielen Orchesterwerken der Zeit, etwa von den Konzerten „*in due chori*“ von Vivaldi bis zum „*Concerto grosso a quattro chori*“ von Stölzel, war sicherlich in erster Linie an klangliche Raumwirkung gedacht. Daß räumliche Aufgliederung der Ausführenden auch einen besonderen dramatischen Sinn haben konnte, zeigen uns die sogenannten „*Sepolcri*“, kleine Passionen, die man in Wien in der Karwoche vor dem Heiligen Grabe szenisch aufführte. Der Dreiteilung des Schauplatzes in Erde, Himmel und Hölle entsprach auch eine dreifache Orchesterteilung und räumlich getrennte Aufstellung dieser Gruppen. Dieser aus dem mittelalterlichen Mysterienspiel herkommenden Idee hat in unserer Zeit Jean Françaix neuen Sinn gegeben, wenn er in seinem Phantastischen Oratorium „*L'Apocalypse selon St. Jean*“ zwei Orchester als Verkörperung der himmlischen und irdischen Sphäre einander gegenüberstellt.

Wie ganz verschieden die soziologischen Voraussetzungen für musikalische Raumkunst sein konnten, zeigt sich am Ende des 18. Jahrhunderts, als die französische Revolution bewußt die Musik als stärkstes Wirkemittel bei der Durchführung politischer Feiern heranzog. Hier galt es, große Teilnehmermassen zu erfassen, dem Maler Jacques-Louis David wurden Raumgestaltung und Regie übertragen, die besten Komponisten Frankreichs wurden mit der Schaffung von Feierkantaten beauftragt. Eines der bedeutendsten Werke dieser Gattung ist der „*Chant du 25 Messidor*“ von Etienne-Nicolas Méhul. Zwei Solisten, drei Chöre und drei Orchester „*s'y unissaient ou s'y répandaient alternativement*“. Zwei dieser Gruppen waren in der Mitte des „*Temple de Mars*“ aufgebaut, die dritte unter der Kuppel. Die Tradition dieser Feiermusiken

<sup>3</sup> J. E. Altenburg, Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst, Halle 1795.



klingt noch bei Berlioz nach, als er seine „*Grande Messe des Morts*“ schuf, die ja ursprünglich ein Auftragswerk für eine Gedächtnisfeier zu Ehren der Opfer der Julirevolution von 1830 war. Zum Hauptorchester gesellen sich vier Blasorchester, die nach der Partituranweisung „*einzelu für sich an den vier Ecken der großen Chor- und Instrumentenmasse*“ aufzustellen sind. Im „*Tuba mirum*“ treten dann nicht weniger als 67 Blasinstrumente und 16 Pauken in Aktion.

Das frühe 19. Jahrhundert, das nicht mehr vom Anlaß her urteilte, sondern am klassischen Verhältnis von Aufwand und Wirkung maß, hatte für derlei Werke kein Verständnis mehr, empfand sie als maßlos. In der aufstrebenden bürgerlichen Musikkultur steht das „Konzert“ (als Veranstaltung) im Mittelpunkt der öffentlichen Musikkpflege. Es findet im geschlossenen Raum statt, der für diesen besonderen Zweck geschaffen wird. Die Ausführenden sind räumlich kompakt zusammengefaßt und dem in Reih und Glied sitzenden Publikum gegenübergestellt. Die Musik ist von Emporen, Galerien, Freitreppen und Feiterräumen auf das Podium gewandert.

Tendenzen der jüngeren zeitgenössischen Komponistengeneration sowie die Möglichkeit stereophonischer Wiedergabe von Musik lassen erwarten, daß musikalische Raumkunst in den nächsten Jahrzehnten eine große Rolle spielen wird. Alle Versuche in dieser Richtung werden aber an Bedeutung nur gewinnen, wenn sie aus einem sicheren Wissen um die Beziehungen von Musik und Raum in vergangenen Jahrhunderten unternommen werden.

HANS LUDWIG SCHILLING

## FORM ALS RESULTAT

Die Form in der Musik ist zum Anlaß vieler Untersuchungen und Streitgespräche geworden. Immer wieder hat man neue Erklärungen gesucht und gefunden. Jeder Epoche und in ihr den verschiedenen stilistischen Richtungen könnte man ihre eigene Apologie zuteilen; es ergäbe sich ein ganzer Kalender mit divergenten Deutungsweisen.

Heutzutage spricht man oft vom Zusammenbauen des Musikwerkes, das Planen und Entwerfen einer Komposition wird bis ins kleinste hinein beobachtet. Als Vorschau wird eine „Form“ entworfen. Aber dieses vorausbestimmte Schema eines musikalischen Ablaufs ist erst unvollendete Form, es kann bloß Skelett oder Kontur sein, nicht angefüllte, erfüllte, endgültig vollendete Form. Zum Formverband müssen sich sämtliche musikalischen Elemente zusammengefunden haben: Melodie, Harmonie, Lage, Ambitus, Metrum, Rhythmus, Klangfarbe; ja sogar die im Aufklingen hinzutretende Raumwirkung kann der Formerfassung dienlich sein — man denke nur an die Aufstellung der Musiker bei mehrhörigen Aufführungen. Das Erkennen und Aufnehmen der vom Komponisten beabsichtigten Form macht einen der stärksten Reize des musikalischen Kunstwerkes aus.

Das Lehnwort *Form* (lat. *forma*) erklären Jakob und Wilhelm Grimm in ihrem „Deutschen Wörterbuch“ von *ferre* (*fero*): „weil die Gestalt das mit sich, an sich getragene ist“<sup>1</sup>. Auch wenn die bisher wenig ergründete Herkunft eine andere Wurzel haben mag, etwa von *ferio*: eigentlich Schlag — Gepräge, so lassen die mannigfachen Quellen „Form“ nicht nur als Gegensatz zur Materie auftreten<sup>2</sup>, sondern das Töne-„Material“ ist selber schon Form, wie immer jeder Stoff seine Form besitzt bis in die kleinsten, unteilbaren Einheiten. So gilt also

<sup>1</sup> Leipzig 1862, Bd. III, Sp. 1897 ff.

<sup>2</sup> In mittelalterlichen Musiktraktaten tauchen Diskurse über *forma* und *natura/materia* auf. Vgl. dazu: R. Eisler, Philosophisches Wörterbuch, Berlin 1927/30.

auch der einzelne Ton (der sich meist aus einer Reihe von Teiltönen zusammensetzt) als Form. Seine Klanggestalt ist hauptsächlich bestimmt: 1. in der Frequenz (in den Frequenzen) und deren Zusammensetzung nach Dichte (Höhe), Amplitude (Färbung) und Schallweite (Intensität, Lautstärke); 2. in der Dauer. Demnach läßt sich sagen: Die Form wächst *mit* ihrem Material und zugleich *über* es hinaus. Der Vorgang des Gestaltens, wörtlich „Formung“, auch erweitert als „Formierung“, „Formulierung“, „Formation“, trifft die Sache noch genauer: Musik muß erformt werden. Vor allem in der mehrstimmigen Musik gilt, daß Material und Gestaltung/Organisation — das heißt: Stoff als „Kleinstform“ und dessen Formierung zu einem größeren Verband — sich in einem Abhängigkeitsverhältnis bewähren; ihre Wechselwirkung zueinander erscheint in erweiterter Dimension als die Kategorien von Stil und Form. Im gewissen Sinne kann ein „Formgerüst“ stillos erscheinen; aber dem Kenner wird sich auch unter Beibehalten oder Zurückgreifen auf denselben (historisch gewordenen) Formtypus die „Füllung“ als jeweils andersgeartete Motive, Harmonien und Rhythmen mitteilen. Das bedeutet in jedem Falle stilistischen Unterschied. Dagegen halten sich Stile erfahrungsgemäß in der Nähe von bestimmten Bauprinzipien des Formwesens auf.

Indem man der temporalen Seinsweise der musikalischen Kunst besondere Beachtung schenkt, darf festgestellt werden: Das klingende Töne-„Material“ in all seinen Detailwerten ergibt als Multiplikation mit dem Zeitablauf das Produkt der musikalischen Form. *„Auch die größten Formen in der Musik . . . tragen den Charakter der Zeitigung. Ihre Sätze, Abschnitte und Glieder stehen in einem Verweisungszusammenhang eines Vorher und Nachher und sind in keinem einzigen Augenblicke ihres Verlaufs hörbar beisammen, sondern erst dann, wenn der letzte Ton verklungen ist“*<sup>3</sup>. Immer wird der gesamte Schaffensprozeß zur Form, jedesmal aufs neue, sowohl beim schöpferischen Akt des Komponierens als auch bei jedem Nachvollzug im Spielen und Hören. *„Form steht nicht am Anfang, sondern immer wieder erst am Ende der Arbeit“*<sup>4</sup> und der akustischen Mitteilung. Es gibt niemals die musikalische Form als Schale, als Gehäuse oder als „Verpackung“, welche vor dem Inhalt bestünde. Die Form ist das letzte Gestaltungsergebnis. Deshalb müssen Sänger, Spieler, Dirigenten und selbst die Aufnahmeleiter des Rundfunks sich stets bemühen, die Form klar zu erkennen, um sie zu interpretieren. Sie ist eine neben anderen musikalischen Baueinheiten, aber die übergreifende und Verbindung schaffende, die als solche dem tönenden Gesamtorganismus, als stützender Knochenbau gleichsam, innewohnt. Sie kann versteckt, in tieferen Schichten erscheinen, aber auch in den Vordergrund treten.

Wenn öfters von „Form und Füllung“ (P. Hindemith) gesprochen wird, so muß jene Zweiteilung stets mit dem Streben zu ihrer beider Vereinigung begriffen werden. Diese Ausdrucksweise darf niemals verstanden werden als: erst die Form und dann die Füllung. Jeweils kann das eine vor dem anderen zubereitet werden, sowie auch beides gleichzeitig. In derselben Folgerung darf zum Beispiel nicht angenommen werden, daß mit dem neuerlichen Aufkommen der Nummern-Oper in den zwanziger Jahren die alten Formen „photographisch“ genau kopiert wurden; sondern die historischen Prinzipien wurden erkannt, um für das neue Schaffen mitverwertet zu werden. Man setzt alte, liebgewonnene Form-„Begrenzungen“ in Beziehung zu neuartiger Motivik. Es entsteht eine Metamorphose. Das ganze innere Durchgeformtsein wird — über die womöglich entlehnte metrische Struktur-Schablone hinaus — als das neue Resultat erkannt.

<sup>3</sup> Vgl. W. Gurlitt, Form in der Musik, ersch. als: Abh. d. Akademie der Wissenschaften und Literatur, Jg. 1954, Nr. 13, Mainz, Wiesbaden, S. 3/4.

<sup>4</sup> Vgl. J. Rufer, Die Komposition mit zwölf Tönen, Berlin, Wunsiedel 1952, S. 29.



In der Musik gibt es wie in den anderen Kunstdisziplinen niemals das einfache Wieder-Holen; jede geistige und handwerkliche Beschäftigung gipfelt in der Paraphrasierung, in der Vermählung von Bekanntem, Bewährtem mit Neuentdecktem. Man knüpft an Traditionen an, um etwas Neues zu machen. Tradition sichert die Kontinuität des Schöpferischen. Auch das auf den ersten Blick, auf den ersten Gehörseindruck kaum Erkennbare, Ungewohnte birgt in seinem Innersten mancherlei Traditionsbindungen. Die Form wird in der Musik und in allen übrigen Zweigen künstlerischen Bildens als *das Resultat des Schöpfungsaktes* erkannt; sie vereinigt die intuitiven, plötzlich eingegebenen Erkenntnisse und Ideen mit den mehr handwerklichen Fertigkeiten zu einem Individuellen. Das In-Beziehung-Setzen von zwei Tönen, die Formulierung der Motive, ihre Organisation zur thematischen Zeile (als Kleinform) führt weiter zur Aufsichtung von Lagenstimmen, zur Formierung des symphonischen Satzes. Als nächste musikalische Formgröße läßt sich der drei- oder viersätzig Zyklus eines symphonischen Werkes oder einer noch weiter gespannten Kompositions-Einheit, etwa eines abendfüllenden Bühnenwerkes, nach den grundlegenden Bauprinzipien von Wiederholung und Kontrast durch den Komponisten erst einmal vorformen oder aber durch die Analyse für den Nachschaffenden am fertigen Werk auseinanderblättern und durch den Interpreten nachformen. Es darf daher in der verallgemeinernden Ausdrucksart des Philosophen Nicolai Hartmann gesagt werden: „So sprechen wir von ‚schöner Form‘ als von etwas Wohlbekanntem und nicht weiter Fraglichem, meinen aber damit sehr verschiedenartiges. Und stets meinen wir dabei das Gestaltetsein von innen her, die dem Ganzen wesentliche, über sich hinausweisende Form. Man hat denn auch im Gegensatz zu der bloß zufälligen äußeren Form einer Sache dieses die ‚innere Form‘ genannt; und es schwebte dabei dunkel so etwas vor wie das alte Aristotelische ‚Eidos‘, das als bewegende innere Kraft zugleich das Gestaltungsprinzip des Äußeren ausmachen sollte“<sup>5</sup>.

WOLFGANG FREITAG

## GLOCKENGELÄUT IN ENGLAND

Der Besucher vom Kontinent, der zum ersten Male an einem Sonntagmorgen in einer englischen Kleinstadt erwacht, lauscht verwundert und entzückt den auf- und abschwellenden Wogen harmonischen Glockengeläuts, das vom Turm der alten Kirche herniedertönt. Er hört eine Weile zu, genießt. Eine halbe Stunde ist inzwischen vergangen, und noch immer wird geläutet. Allmählich muß es nun genug sein, so denkt man ahnungslos, aber die Glocken klingen fort und fort. Wenn das Läuten ohne aussetzen eine volle Stunde gedauert hat, und wenn man allmählich das Gefühl hat, als trage man selber eine dröhnende Glocke im Schädel, wenn man beginnt, sich die Ohren mit Watte zu verstopfen, das Gesicht wieder in die Kissen wühlt — dann wäre es an der Zeit für ein paar aufklärende Worte; denn das, was erst entzückte und dann peinigte, war die gute altenglische Sitte des tönenden Gotteslobs durch kunstvolles Wechselläuten. Die Anhänger dieser alten Kunst verachten ein Geschlecht und ein Zeitalter, das dem Heulen der Düsenmotoren und den Schlagzeugekstasen der Jazzspieler, wohl sogar dem „konstruktiven“ Geräusch von Preßlufthämmern, so etwas wie ästhetische Reize abzugewinnen vermag, das aber überempfindlich geworden ist gegenüber dem „heiligen Lärmen“, welches da zur Ehre Gottes veranstaltet wird.

<sup>5</sup> Vgl. N. Hartmann, Ästhetik, Berlin 1953, S. 12.

Die Engländer sind nicht die einzigen Europäer, die eine bestimmte Art von Glockenmusik als Kunst pflegen. Aber zwischen dem typisch englischen *Change-Ringing* und dem, was die Niederländer, die Franzosen und Belgier und die skandinavischen Nationen als Glockenkunst bezeichnen, gibt es einen bedeutsamen Unterschied. Für den musikalischen Belgier ist es selbstverständlich, daß man einen Satz sorgfältig abgestimmter Glocken dazu benutzt, um Melodien darauf zu spielen. Der echt englische *Change-Ringer* ist geneigt, ein derartiges Musizieren als eine Spielerei abzutun. Denn das, was er unter einem Glockenspiel versteht, ist das „Spiel der Glocken“, wie nur er es zu spielen versteht.

Der Terminus *Change-Ringing*, den wir hier mit „Wechseln“ wiedergeben, läßt sich nicht eigentlich übersetzen. Man könnte umschreibend etwa sagen, es handle sich um eine Art serieller Musik, nämlich um Glockenläuten in mathematisch festgelegten Variationsreihen. Der *Change-Ringer* hat einen eigentümlichen musikalischen Sinn entwickelt, der sich erheblich von dem des üblichen Musikliebhabers unterscheidet. Er empfindet ein gut geführtes und mit präzisen Einsätzen geläutetes *Peal* als ebenso schön und befriedigend wie eine richtig, zügig und elegant gelöste mathematische Aufgabe, und eine solche ist es ja auch. Dabei kommen Klänge vor, die auch von ungeschulten Ohren als musikalisch „schön“ empfunden werden.

Schon der technische Vorgang verdient Beachtung. Der Satz Glocken, der beim *Change-Ringing* Verwendung findet, ist in einer diatonischen Tonfolge gestimmt. Die höchste Lage ist der *Treble* (Diskant), die tiefste vertritt hier der Tenor. Werden die Glocken in der Reihenfolge vom höchsten zum tiefsten Ton geläutet, so nennt man das in der Fachsprache ein *Round*. Dies ist immer die Ausgangsposition, in die das Geläut zum Schluß auch wieder zurück fällt. Die *Changes*, auf die es bei der ganzen Sache ankommt, bestehen nun in genau festgelegten Abweichungen vom *Round*. Dabei ist eine Reihe von Ge- und Verboten zu beachten. So darf keine Glocke ihren Platz beim Einsatz um mehr als eine Stelle nach oben oder nach unten — gegenüber ihrer vorigen Position — verändern. Auch ist es nicht gestattet, daß sich ein bestimmter Wechsel während des Läutens wiederholt. Das *Peal* ist eine Folge „logisch“ miteinander verbundener *Changes*. Die Variationsmöglichkeiten werden natürlich von der Anzahl der Glocken bestimmt. Die üblichen Glockensätze bestehen aus drei bis zwölf Glocken. Um mit zwölf Glocken sämtliche möglichen Variationen durchzuspielen, würde man fast vierzig Jahre benötigen. Immerhin, 27 000 *Changes* bei einer Läutezeit von zwölf Stunden sind schon auf englischen Kirchtürmen geläutet worden. Heute gehören *Peals*, die länger als vier Stunden dauern, schon zu den großen Seltenheiten.

*Change-Ringing* ist schwere körperliche Anstrengung. Einige der größeren Glocken erfordern sogar zwei Mann Bedienung. Im Gegensatz zur kontinentalen Praxis werden die Glocken mit Seil und Rad in der Weise geschwungen, daß die Glocke beinahe einen vollen Kreis beschreibt. Es erfordert viel Übung, die Glocke so weit zu bekommen, daß sie absolut gleichmäßig schwingt. Ist das erreicht, dann kommt es hauptsächlich aufs Takthalten und auf richtiges Einsetzen an. Aus Kraftentfaltung entsteht die überlegene Beherrschung der Glocken.

*Change-Ringing* ist Mannschaftssport mit Wettkämpfen, Ausschußrunden und Bezirksmeisterschaften. Direkt unter der Glockenstube des *Belfry* (Glockenturm) liegt der Raum, in dem die Mitglieder der örtlichen *Bell Ringing Society* sich versammeln. Die Glockenseile laufen durch Löcher im Fußboden der Glockenstube. Sie sind so angeordnet, daß die Männer beim Läuten im Kreise stehen, die Gesichter einander zugewandt. In diesem luftigen Gemach, so hoch hinausgehoben über das Getriebe der Alltagswelt, herrscht eine fast feierliche Stimmung. Es ist eine Atmosphäre der Entrückung, mit einer freien, ausgesprochen männlichen Note, die sich dem Besucher einer solchen Stube sogleich mitteilt. An den geweihten oder getäfelten



Wänden hängen die Preise, die die Ortsmannschaft bei den von ihr beschickten Wettbewerben heimholen konnte. Die bunt bemalten Holztäfelchen erinnern etwas an unsere Schützenscheiben. Der Fußboden ist dick mit Strohmatte belegt, und es riecht nach dem Hanf der Seile, nach Leder und nach dem starken Bier, das zur Erfrischung der Glöckner bereit steht. Während die Variationen immer wieder geübt werden, gehen die Seile des öfteren von Hand zu Hand. Dann lassen sich die Männer, die gerade Pause haben, an einem kleinen Tischchen nieder und stärken sich mit Porter oder Ale. Es mag befremden, daß Biertrinken gewissermaßen in der Kirche und bei einer quasi gottesdienstlichen Handlung geduldet wird. Der Grund für die Duldung liegt einzig in dem ausgeprägten Traditionssinn der Engländer. In alten Zeiten wurde der häufig in einiger Entfernung vom Kirchenschiff errichtete Turm nicht als Teil des geweihten Gotteshauses betrachtet. Der Brauch des Biertrinkens stammt auch sichtlich noch aus dem Lebensgefühl der Epoche des „Merry Old England“, aus der sich nur wenige Überbleibsel durch die Jahrhunderte des Puritanismus und Viktorianismus bis in die Gegenwart erhalten haben. Es hat in neuerer Zeit nicht an Einwänden gefehlt, doch ist es bisher nicht gelungen, das Biertrinken vom Kirchturm und von den Gilden der Change-Ringers zu verbannen.

Change-Ringing ist ein Sport, der von Begeisterten aus allen Bevölkerungskreisen getrieben wird; von Landarbeitern, in den Kleinstädten von Handwerkern, von Schülern und Studenten. Als Betätigung, die dazu angetan ist, das Zusammengehörigkeitsgefühl der Kirchengemeinden zu stärken, erfreut er sich neuerdings ganz besonders warmherziger Förderung seitens der anglikanischen Geistlichkeit. Das *Central Council of Church Bell Ringers* in Crayford, Kent, ist stolz darauf, einen Bischof zu seinen Mitgliedern zu zählen. Die Klubs und Bruderschaften sind sehr alt. Eines der ältesten Zeugnisse dafür ist das von Heinrich III. im Jahre 1255 ausgestellte Patent für die *Brethren of the Guild of Westminster*. Über das Change-Ringing gibt es eine reiche Literatur. Aus dem Jahre 1668 stammt das älteste gedruckte Sammelwerk, enthaltend die beliebtesten Peals, *Fabian Stedman's Tintinnalogia*. Heute gibt es die von der Dachorganisation der englischen Vereine herausgegebene Bundeszeitschrift *The Ringing World*. Sie wird nicht nur in der Heimat des Change-Ringing gelesen, sondern findet ihren Weg auch in die Länder des Commonwealth, wo immer die alte Kunst noch eine Stätte hat, nach Australien, Kanada, nach Neuseeland und nach der Südafrikanischen Union. Auch in den USA gibt es, zumal in Neu-England, einige Kirchtürme, die über Glockensätze für das Change-Ringing verfügen. In Boston ist das Change-Ringing zur Weihnachtszeit mit kleinen Handglocken üblich, wie sie in England zu Übungszwecken verwendet werden. Das Geläute erfolgt aber nach den alten Regeln dieser echten Volkskunst. Die festgelegten Spielweisen tragen zum Teil recht poetische Namen, die vieles von der Musik der Glocken anklingen lassen, *Canterbury Pleasure* oder *Cambridge Surprise*, um nur zwei der beliebtesten Peals zu nennen.

Auf die Beherrschung seiner schwierigen Kunst ist der Change-Ringer mit Recht stolz. Wenn hoch über ihm die Glocken in ihrer Bahn schwingen, wenn „seine“ Glocke ihren Weg rhythmisch auf- oder abwärts nimmt, wenn sie sich immer weiter vom Ausgangspunkt entfernt, in fernen Regionen schweift, um schließlich wieder zurückzukehren, ist er erfüllt von einem feierlich rauschhaften Gefühl. Dieses besteht in dem Bewußtsein, ein kompliziertes Ritual fehlerlos erfüllt zu haben, in der Freude an mathematischer Präzision, in der Befriedigung, etwas in sich Vollkommenes zu vollbringen und dadurch dem Höchsten und Vollkommensten – Gott – zu dienen.

## EUROPA MUSIZIERT

### EIN FESTSPIELBERICHT

Eine Fülle von Festspielen hat wiederum in diesem Jahre in ganz Europa stattgefunden. Große repräsentative Veranstaltungen internationalen Gepräges stehen neben kleineren Festwochen, deren Bedeutung dabei aber keineswegs zu unterschätzen ist. Thematisch knüpfen die Festivals oft an Zeitereignisse an, die aus historischer Sicht oder aus der Perspektive der Gegenwart heraus gewonnen wurden. Als weitere Komponenten treten Landschaft und Raum, Tradition und avantgardistische Gesinnung als mitbestimmende Festspielfaktoren auf. Hinzu kommt schließlich jenes Bemühen, den Aufführungen festspielmäßiges Niveau zu geben, das nichts anderes bedeutet als eine innere Verpflichtung zu musikalischer Höchstleistung. So ergibt sich eine ungeheure Mannigfaltigkeit der Eindrücke, über die im folgenden unsere Mitarbeiter aus aller Welt kritisch berichten. Sie möchten unseren Lesern das Wesentliche aufzeigen, damit Ansatz und Vollendung sichtbar werden, die auch diesem europäischen Musiksommer sein Profil verliehen haben.

### DEUTSCHLAND

#### Wieland Wagner auf neuem Weg

Bayreuth

„Ich bin schon längst ruhig geworden über das Schicksal meiner Werke. Als ich Deinen Vorstellungen wegen der notwendig dünkenden Verstümmelung meiner ‚Meistersinger‘ notgedrungen nachgeben mußte, sagte ich es Dir deutlich genug, daß ich mein Werk preisgäbe“, schrieb Richard Wagner 1868 an den Sänger Tichatschek. Diese Worte klingen manchem Wagnerfreund, als seien sie heute geschrieben. Aber muß nun jede Veränderung einer nachschöpferischen Deutung automatisch eine „Verstümmelung“ sein? Gibt es nicht die Chance einer Neuaneignung auf Grund einer gewandelten Ansicht, die oft eine tiefe Einsicht ist? Wieland Wagner hat eine positive Antwort gegeben. Mag manche seiner Ideen willkürlich oder gewaltsam genannt werden, im Grunde bestätigen sie insgesamt dennoch die Zeitlosigkeit der Musik Wagners in dem Augenblick, in dem sie von Bindungen an ihre Entstehungszeit befreit wird. Verträge Wagners Werk die neue Aneignung nicht, es stünde schlecht um seinen Wert. Es ist keine Frage, daß die Geltung dieses Werkes, das selbst Wagners Enkel Wieland als „problematisch“ in unserer Zeit bezeichnet, mehr denn je von der Qualität der Interpretation und auch von ihrem Stil abhängig bleibt. Die Wandlung der szenischen Interpretation in den letzten 50 Jahren weist eine Tendenz zur Stilisierung auf und brachte eine deutliche Absage an den psychologischen Realismus wie Naturalismus. Die Phantasie der Hörer soll nicht eingeeignet, sondern angeregt werden. Das

ist nur mit Hilfe von Abstraktion möglich. Diese gerät jedoch oft in Widerspruch zu Wagners Musik. Die abstrahierende und die naturalistische Interpretation tut demnach dem Wagner-Werk gleichermaßen Unrecht. Eine Mitte zwischen diesen Prinzipien, etwa ein szenischer Realismus in stilisiertem Rahmen, wurde jetzt in Bayreuth deutlich angestrebt.

Wieland Wagner hat mit der diesjährigen Neuinszenierung des „*Fliegenden Holländers*“ jenen neuen stilistischen Weg sich selbst gewiesen. Die Einstudierung erhielt einen abstrakten Rahmen: das Bühnenbild deutet nur an. So das Daland-Schiff, hinter dem wie ein Ungeheuer der Bug des Geisterschiffes hochaufragend gespenstisch erscheint. So auch die Stube der spinnenden Mädchen, wieder symmetrisch und relativ nüchtern angelegt, wie fast alle Bilder Wielands, aber mit großem Konterfei des Holländers hoch über der Stube, nur dem Publikum sichtbar. Stilisiert sind ferner die Bewegungen der Männerchöre, diese schwanken im ersten Bild in gleichmäßigem Rhythmus, stets in Gruppen gebunden. Wogende See wird so präzise suggeriert. Im dritten Bild stampfen die Matrosen als riesenhafter Menschenblock in kreisenden Schritten. Der Eindruck ist überwältigend; so hat man den manchmal peinlichen Chor nie erlebt. Die realistische Aktion wurde zu überpersönlicher Bedeutung gesteigert. Den realistischen Gegenpol bilden die Mädchen und die Solisten. Hier wird mit solistischen Schritten agiert, auch mit einzelnen Schreien, mit Kichern und Juchzen, was beim Mädchenchor der Inszenierung stilistisch Abbruch tut. Das störte hier ebenso sehr





„Der fliegende Holländer“ in Bayreuth  
George London und Leonie Rysanek  
Foto: Festspiele Bayreuth, Ilse Buhs

wie die projizierte Wellen-Illusion, die durch die schwankenden Matrosen im ersten Bild hinfällig wurde und wie ein unangenehmes Rudiment aus realistischen Inszenierungen wirkt. Solche und ähnliche Dinge beeinträchtigen immer wieder oder noch den neuen Weg zum stilisierten Realismus, der so entscheidend aufgegriffen wurde. Die stilistische Geschlossenheit sollte Wielands wichtigstes Ziel sein, wenn er nun wahrscheinlich daran geht, alle Werke seines Großvaters ein zweitesmal zu inszenieren.

Mittelpunkt des realistischen Bereiches im „Holländer“ ist die vordergründige Ebene des Daland, den Josef Greindl musikalisch großartig, darstellerisch als Zirkusdirektor im Schlafanzug mit Zylinder gibt, geben muß. Der Holländer George London, stimmlich reich, aber zu wenig dämonisch, tritt mit einer wohltuend unpathetischen Art auf. Wie Wieland überhaupt aus der romantischen Schauer-Ballade eine menschliche Tragödie machte. Freilich half ihm hierzu einmal die Senta der

Leonie Rysanek; mit ungewöhnlicher stimmlicher wie schauspielerischer Intensität zwang sie jeden in den Bann. Mit ihr hieß das Stück plötzlich „Senta“. Zum anderen wählte Wieland für seine Konzeption die Dresdener Urfassung des Stückes. Mit ihr verzichtet er auf die Einleitung zum dritten Akt, was ein Vorteil ist, vor allem aber auf den Erlösungsschluß. Nun endet das Werk mit einigen harten Orchesterakkorden, nachdem sich der Holländer, erlöst durch den spontanen Opfertod der Senta, die sich rücklings ins Meer stürzt, zum Sterben auf einen Steg zwischen seinem verschwindenden Schiff und Dalands Deck legt. Wielands Regie wirkt hier wenig überzeugend.

Am zweiten Tag der Bayreuther Festspiele sah man die „Meistersinger“ in einer dem Vorjahre gegenüber fast unveränderten Aufführung. Das Nebeneinander der genannten Stücke war glücklich: jenes im „Holländer“ ausgebildete Prinzip des stilisierten Realismus erschien einem in den „Meistersingern“ plötzlich logisch, organisch vorberei-

tet. Man versteht kaum noch die Empörung, die diese Inszenierung vor drei Jahren ausgelöst hatte und die sich inzwischen legte. Abgesehen von der verunglückten Schusterstube sind die Bilder sehr eindrucksvoll, vor allem das zweite: mit der idealen Spielfläche des dezent eingezäunten Platzes in Form einer geschwungenen Scheibe, mit dem chagall-artigen Fliederbusch hoch über der Szene hängend, dem Lindenstrauch und mit den Giebelandeutungen. Wieder sind die Aktionen der Solisten — von einigen arg konventionellen Gesten sowie dem stark überzeichneten (stimmlich aber hervorragenden) David des Gerhard Stolze abgesehen — das exakte realistische Moment innerhalb der abstrakten Einfassung. Als überzeugendes Beispiel für jene Verbindung Stilisierung — Realistik kann die Prügelszene gelten. Die solistische Besetzung blieb unverändert bis auf die Neubesetzung des Stolzings mit Rudolf Schock: schauspielerisch blaß und stimmlich trotz des reichen Schmelzes des schönen Tenors nicht tragfähig genug. Der Hans Sachs des Otto Wiener dominierte wieder: ich kenne keinen Sänger, der diese Rolle heute menschlich so gestaltet. Auch Schmitt-Walters Beckmesser-Studie ist einzigartig. Am Pult debütierte für Bayreuth Erich Leinsdorf aus New York, der sich auf pastellene Farben und gute Werktreue versteht, leider nicht den nötigen Schwung mitbringt und die Schlußsteigerung vermissen ließ.

Bayreuth muß immer wieder die größten Dirigenten der Welt suchen. Man muß Ausschau halten, ob nicht maßstabeichende Begabungen gewonnen werden können. Immerhin hat man Sawallisch gefunden, mit dem man sich einen besonders fähigen Mann heranzieht. Wie er die „Holländer“-Einstudierung dirigierte, souverän, strawinsky-scharf im Blechbläserklang, mit straffen Tempi und nahtloser Verve wie herrlicher Vitalität, ließ aufhören. Orchester und Chor (Pitz) waren unvergleichlich gut.

Als Ergebnis ist zu sagen, daß mit jenem stilisierten Realismus, den an anderen Orten Regisseure wie Rennert, Arnold und Dicks bei einigen Werken bereits ausprobierten, zwar nicht eine Wende im neuen Bayreuth eintrat, wohl aber ein weiterer, und zwar sehr wesentlicher Schritt getan wurde zu einer heute gültigen und vollkommenen Wiedergabe der Werke Wagners. Das Publikum ging sehr lebhaft mit und dürfte auch Wagners Enkeln die Treue halten.

Wolf-Eberhard von Lewinski

## Zweimal: Im Zeichen Mozarts

Ludwigsburg

In Ludwigsburg war's halt am schönsten — unter diese Devise brachte Wilhelm Fisdier die Zuneigung der Deutschen Mozartgesellschaft zum schwäbischen Potsdam und erklärte damit die Auszeichnung Ludwigsburgs innerhalb der Reihe der deutschen Mozartfeste. Nicht weniger als dreimal versammelte man sich hier — und das bei acht Mozartfesten! Hier hatte Wilhelm Krämer, der Leiter der Ludwigsburger Mozartgemeinde, im Zusammenwirken mit dem Süddeutschen Rundfunk alles getan, um das Barocktheater, den Ordenssaal, die Schloßkirche, ja selbst den weiten Innenhof in die Festgestaltung mit einzubeziehen. Man ließ sich auch bei der traulichen Serenade von dem donnernden Feuerwerk nicht stören, das zwar die Galanterien der Antretterschen Nachtmusik, nicht aber die Geberlaune des Salzburger Akademieorchesters unter Bernhard Paumgartner zerstören konnte. Repräsentativ war der Opernabend nicht. „La finta semplice“, die Oper eines Zwölfjährigen, erreichte nicht das Niveau der Konzerte, auch der „Schauspieldirektor“, dem Paumgartner am Pult seine erfahrene Hand ließ, durch einige Ludwigsburger Lokalkalauer aufgeputzt, war mehr Wollen denn Erfüllung. Diesen hingebend singenden Eleven des Salzburger Mozarteums stand ein Chor gegenüber, den man hier nur vom Hörensagen kannte: der Berliner Chor der St. Hedwigs-kathedrale. Es war weniger das Programm des ersten Kirchenkonzerts, das beeindruckte, als der Händel vorbehaltene zweite Abend, der unter Karl Forsters überlegener Leitung den Lobpreis der Musik (Cäcilienode) und des Allerhöchsten (Dettinger Tedeum) erstehen ließ. Eine ostasiatische Sopranistin (Shige Yano) beeindruckte auf weiten Strecken, aber Theo Altmeyers Oratorientenor trägt auf die Dauer besser. Diesen beiden Konzerten kam belebende Wirkung innerhalb der Abende zu.

Ein weiter Raum war dem Symphoniker Mozart eingeräumt. Konfrontierungen zu Händel und vor allem zu Haydn fehlten nicht, aber der Akzent lag auf dem Entwicklungsgang des Gefeierten. Das Stuttgarter Kammerorchester unter Karl Münchinger bot erlesene Kammerkunst, das unermüdliche Symphonieorchester des Süddeutschen Rundfunks zeigte sich unter Joseph Keilberth in bester Form. Friedrich Gulda lieb dem langsamen Satz des c-Moll-Klavierkonzertes edle Einfalt und stille Größe. Nicht ganz den Maßstäben, die man an



ein solch illustres Fest legen muß, entsprach ein weiterer Abend, für den Hans Müller-Kray verantwortlich zeichnete. In der Konzertanten Symphonie überzeugte der Solobratscher *Cappone* mehr denn der Sologeiger *Marschner*. Schließlich sei noch erwähnt, daß man auch den Bläsern ihren Part einzuräumen wußte. Sie konnten in einer Art Kammerserenade Unterhaltungsmusik von höchstem Niveau vermitteln.

Bleibt noch nachzutragen, daß eine auserwählte Festversammlung zur Eröffnung viele Glückwünsche mit auf den Weg nahm und Erich *Valentin* über Gemeinsamkeiten und Trennendes bei Händel, Haydn und Mozart sprach. Dieser Dreiklang, durch die beiden Jubilare in diesem Jahre besonders aktuell, wurde kaum durch eine Dissonanz gestört.

Wolfgang Irtenkauf

Würzburg

Zum dreißigsten Male feierte die Mainfranken-Metropole ihr großes Musikfest, das einzig dem Genius des Salzburger Meisters gewidmet ist. Unbeirrt von der Zeitströmung einer allgemeinen Festspielflation wird hier eine Tradition fortgesetzt, die ihre Berechtigung in einem lichten Zusammenklang findet, der durch die Architektur eines Balthasar Neumann, die Farbenpracht der Fresken eines Tiepolo und die Musik Wolfgang Amadei gegeben ist. Eine ernste Gefahr freilich birgt solch alljährlich sich wiederholendes Ereignis mit den im wesentlichen gleichen bewährten Kräften und Konzertfolgen: eine gewisse Stagnation, die gerade in den letzten Jahren den ständigen Besucher dieses Festes besorgt machte. Fruchtbare Ansätze, ihr zu begegnen, zeigten sich in diesem Jahre. Einmal in dem Streben, in zunehmendem Maße den weniger bekannten Mozart zu entdecken; hier müssen vor allem die Bemühungen von Hanns Reinartz mit den Professoren und dem Kammerorchester des Konservatoriums dankbar anerkannt werden, so in der Eröffnungsnachtmusik im Hofgarten und in zwei Kammermusikabenden. Zum anderen darin, daß zum ersten Male für die beiden großen Sinfoniekonzerte ein prominentes Ensemble verpflichtet wurde: die Bamberger Symphoniker unter Joseph Keilberth (unvergeßlich das erste Konzert mit Wolfgang *Schneiderhan* im A-Dur-Violinkonzert KV 219) und Rudolf *Kempe* (Solistin des Klavierkonzertes A-Dur KV 488: *Monique Haas*). Zu den weiteren Höhepunkten gehörten auch die beiden Abende mit dem *Koeckert-Quartett*, zumal der zweite, der das Flötenquartett D-Dur KV 285

(Flöte: Kurt *Redel*) und das g-Moll-Quintett (mit Georg *Schmid*, Viola) KV 516 in vollendeter Darstellung brachte. Auch das Geistliche Konzert in der Stephanskirche mit dem Chor des Städtischen Musikvereins Düsseldorf unter Michel *Rühl* und Anton *Nowakowski* an der Orgel war dem selbster aufgeführten kirchenmusikalischen Schaffen des Meisters gewidmet. Ein Violinsonatenabend mit *Schneiderhan* und Carl *Seemann* litt unter der Diskrepanz zwischen Geige und dem im Kaisersaal zu füllig klingenden Flügel. Zwei Wünsche aber blieben heuer noch offen: den Klavierwerken und der Oper einen Platz im Festprogramm zu geben.

Hans A. Breidt

### Ein Festspiel mit Sinn

Schwetzingen

Für 1959 hatten sich die Programmgestalter der Schwetzinger Festspiele, die zwei gescheiterten und gewandten Köpfe Peter *Kehm* und Willy *Grüb*, von den Jubiläen anregen lassen, die mit den Namen Purcell, Händel und Haydn verknüpft sind und die für das kostbare Rokoko-Theater ein Programm ermöglichten, das sich anbot. Aber man wollte mehr; man suchte die Verbindungen zwischen den Komponisten und der Natur, die sich in verschiedenen Werken spiegeln, um mit dieser gestalteten Spiegelung unaufdringlich Geistesgeschichte zu lehren. Zumindest mit der Werkwahl ist jenes Leitmotiv ausgezeichnet realisiert worden. Daß man es überhaupt anfaßte und nicht nach zumeist üblicher Festival-Manier Stars sammelte, muß hoch angerechnet werden. Denn so gibt man ein weithin leuchtendes Zeichen sinnvollen Festspielens. Daß die grundlegende Idee nicht engherzig oder präventiv aufgetischt wurde, war ein weiteres Verdienst.

Man begann natürlich mit *Haydns* „Jahreszeiten“ und ließ dann *Händels* Pastorale „*Acis und Galatea*“ folgen — nicht nur deshalb wohl, weil man im Schloßpark eine *Galatea*-Statue entdecken konnte. Doch leider war die Wiedergabe wenig geglückt: das Mannheimer Nationaltheater hatte sich zwar viel Mühe gegeben, war aber offenkundig falsch beraten. Denn Herbert *Albert* als Dirigent ließ durch dickes Pathos, ständigen Detaché-Strich der Streicher, durch zu breites und schweres Musizieren nicht den eigentlichen Händel erfahren. Die guten Solostimmen konnten so nicht zur Geltung kommen. Die Regie Ernst *Poettgens* war um lebendige Aktion bemüht, geriet aber in Gestik

rechts: Tafel 41, Purcells „Feenkönigin“ in Schwetzingen  
Foto: Zemann







und Postierung der Mitwirkenden in eine unfreiwillige Barock-Parodie, die auch durch das Bühnenbild Paul Walters betont wurde. Papp-Felsen und eine von einem Matterhorn-Bild ergänzte winzige Polyphem-Höhe sowie fragwürdige Farben konnten nicht befriedigen. Als heiteres Nachspiel bot man Haydn's unbekannte, von Geiringer bearbeitete komische Oper in einem Akt, „Die Sängerin“. Mit diesem köstlichen Stück entschädigte man die Hörer. Fast kabarettistisch aufgepulvert gab sich die Regie Pottgens; spritzig, munter auch die Musik unter Alberts Leitung. Das Werk ist ein Gewinn, es sollte als Einakter in unsere Spielpläne aufgenommen werden, die viel zu selten Einakter bieten. Haydn hat hier eine junge Sängerin und ihre beiden trotteligen Liebhaber glossiert, aber niemals zopfig-bieder, sondern fast keck, parodistisch, mit zauberhaften Arien und Ensembles.

Ballett soll bei Festspielen nicht fehlen. Wählt man Werke, die festspielwürdig sind, wird niemand etwas dagegen haben. Schwetzingen gab auch hier das Vorbild: alte Musik (*Monteverdis „Ariadne“* und *Purcell-Stücke* — ein abstraktes Ballett unter dem Titel „*Orpheus Britannicus*“ in neuer Gestalt. Man holte sich das mit Recht renommierteste deutsche Ballett — die Wuppertaler. Da man aus dem Repertoire schöpfte, das an dieser Stelle schon behandelt wurde, soll nur gesagt sein, wie vorzüglich sich dieser Abend in den Rahmen der Schwetzingener Festspiele einfügte. Höhepunkt und Abschluß der Festspiele war die eigens für die Rokoko-Bühne eingerichtete Aufführung der 267 Jahre alten Ballett-Oper „*Die Feenkönigin*“ von Purcell durch die Essener Bühne. Erstaunlicherweise kam dieses großartige Werk zum erstenmal auf eine deutsche Bühne, und überraschenderweise wurde es ein eindeutiger Publikumserfolg. Wir entdeckten eine Art Gesamtkunstwerk, bei dem alle Elemente des Theaters in einer modern anmutenden Form vereint sind, also die Mittel des funktionellen Bildes einschließlich der dramaturgisch gebundenen Farbgebung, des Sprechens, Singens, Musizierens und Tanzens. Die Handlung geht auf Shakespeares „*Sommernachts Traum*“ zurück, dem man auch die Texte der Sprechrollen entnahm. Zu diesen Rollen gehören die der Titania und des Oberon, die sich nach langem Streit versöhnen. In diese Handlung ist die Probe zu einem Laienspiel der

Handwerker unter Mr. Squez und mit dem eseligen Zettel verwoben: in den von Puck mit einem Eselskopf versehenen Zettel verliebt sich als „Abschreckung“ Titania, nachdem Oberon ihr listig-gemeinerweise mit einer Zauberblume dazu „verholfen“ hatte. Der Musik bleiben Intraden und krönende Chor-Ensembles, sowohl eingeschobene Arien als auch mehrere Ballett-Partien vorbehalten. Alles steht in guter Proportion, kein Element überwiegt, wenngleich die Musik hier zum tragenden Moment erkoren ist. Henry Purcells Musik vermag in bezwingender Art das Geschehen zu tragen, und sie ist wirklich nicht nur für den Historiker oder Barock-Liebhaber ein kleines Fest für das Ohr, sondern auch für den aufgeschlossenen Opernfreund. Glanzvolle Orchesterpassagen mit strahlendem Trompeten-Klang und nervigem Streicherton, von Holzbläsern zart und stimmungreich umrankte Arien voll melodischen Zaubers, mitreißende Ballettmusiken — all das summiert sich zu einem der reichsten und faszinierendsten Beispiele barocker Musikwelt und Theaterkunst. Nur dann, wenn eine stilistisch saubere und szenisch-phantasievolle Wiedergabe möglich ist, werden jene Werte realisiert und zur Wirkung gebracht. In Schwetzingen war das in wirklich grandioser Form der Fall. Man muß für die Arbeit Gustav Königs mit dem Essener Ensemble sowie mit dem Orchester und Chor des Süddeutschen Rundfunks dankbar sein. Was indes die Regie Erich Schmachers, vor allem aber die Choreographie von Kurt Joos und die Optik (J. P. Ponnelle) leisteten ist schwer zu beschreiben. Was hier an farbenprallen und doch dezenten Bildern, an sinnvoll stilisiertem Barock vom herrlichen Prospekt bis zur immensen Raumtiefe in visueller Suggestion, was hier an weitausschwingender Tanzbewegung durch die einmalige Tiefe dieses Bühnenraumes und mit der überlegenen und nie aufdringlichen, stets festlich-großzügigen und gekonnten Choreographie und Solo-Darbietung (immerhin mit *Luit-part* und Roger George) zu erleben war, stellt ein einmaliges Ereignis an deutschen Bühnen dar. Deshalb sollte man diese denkwürdige Aufführung im nächsten Jahre wiederholen, und andere Festspiele seien angeregt, sich dieses Werkes anzunehmen. Es lohnt sich.

Wolf-Eberhard von Lewinski

Oper der Nationen Wiesbaden  
Die Maifestspiele in dem von altem Glanz ge-  
adelten Staatstheater sind verklungen. Die Bilanz  
ist gezogen. Die positiven Faktoren überwiegen



und entschädigen für unvorhergesehene ersatzweise Behelfsaufführungen, die bei so langer Planung nicht zu vermeiden waren. Es sprang das „Grand Théâtre Municipal Bordeaux“ ein, blieb aber weit hinter dem repräsentativen Pariser Musiktheater der „Grand Opéra“ zurück, dessen Gastspiel einmal wünschenswert wäre. Das Bordeaux-Ensemble vermochte mit Lullys „Armide“ durch den Mangel an barockem Elan, an theatermäßiger Bewegtheit im Rahmen antiquierten Kulissenaufwands kaum zu fesseln, obschon Magda Laslo als Titelheldin einen gewichtigen stimmlichen und darstellerischen Fundus erraten ließ. Mit begründeter Erwartung sah man der in Belgrad von Friedrich Schramm gastweise inszenierten Gounod-Oper „Margarethe“ entgegen, mit der die jugoslawische Staatsoper ihren Festspielbeitrag eröffnete. Sparsame Raumbildhinweise des auf drei Podeste festgelegten Aktionsfeldes erforderten eine starke Imagination des Publikums. Eine phänomenale Mephisto-Begabung war der profilierte Miroslav Cangalović neben dem vielseitigen Faust Drago Starcs. Ein feinnerviges, auch zum Publikum hin zündendes Theater temperament internationalen Formats lernte man in dem Dirigenten Oskar Danon kennen, der die in lebensstrotzender Komik unwiderstehliche Buffo-Oper Prokofieffs „Die Liebe zu den drei Orangen“ leitete. Mit einer Spielbesessenheit, die sich bis zu akrobatischer Ausgelassenheit steigerte und in den Schelmereien um die drei verwunschenen Prinzessinnen nie leere Routine aufkommen ließ, agierten die ebenbürtigen Darsteller. Inbegriff umjubelter Spitzenleistung war wieder die in Kostüm, Auführungsstil und Markigkeit des Stimmaterials faszinierende Darbietung des musikalischen Volksdramas „Boris Godunow“, mit seltenem Wohlklang, überlegener Vergeistigung und Präzision des Orchesters unter Kresimir Baranović. Große Namen verhieß die verlockende Vorankündigung des „Teatro dell'Opera di Roma“. Es traten jedoch mancherlei Wechsel ein. „Aida“ ließ entscheidende festspielwürdige Komponenten vermissen: absurde dekorative Lösungen, kuriose Eigenwilligkeiten der Ensembleführung und Leidenschaftsarmut im Musizieren „Maestro“ Santinis waren spürbar. Solisten von fanatischer Ausdruckskraft, vor allem die prächtige Aida der Floriana Cavallis lösten frenetischen Beifall aus. Konventionsgebundenheit südländischer Raumbildgestaltung fiel beim „Rigoletto“ kaum ins Gewicht angesichts so klangprächtiger Führung von Olivier de Fabritti mit dem flexiblen römi-

schen Staatsorchester. Von der Bühne her kam eine bezaubernde stimmliche Resonanz durch Giana D'Angelos rührend weibliche Gilda, durch den erschütternden Rigoletto von Carlo Meliciano und den verführerischen, grandseigneurhaften Herzog von Giuseppe Gismondo.

Gottfried Schweizer

## Musiktheater des 20. Jahrhunderts

Düsseldorf

So geschehen im Paris der 19. Jahrhundertmitte: bei den glaubenslosen Anbetern der Wirtschafts-Allmacht, die wahrscheinlich selbst Christi Wunder durch die Akademie der Wissenschaften hätten nachprüfen lassen. Jahrelang hat da ein junger französischer Adeliger wie ein Einsiedler in der Bodenkammer gehaust, um seine letzten Francs als Dichter-Philosoph aufzubrauchen und danach in die Seine zu gehen. Von einem Tag auf den anderen gerät er erneut ins Tollhaus der Publicity und Society. Ein Sechsmillionenvermögen fällt ihm zu. Alle Wünsche erfüllen sich. Wenig später hat ihn die Schwindsucht niedergeworfen.

Den „wahren Sachverhalt“ erfahren nur wenige Zeitgenossen. Außerdem erfahren ihn die Leser des berühmten Balzac-Romans und jetzt die Hörer der neuen Oper von Giselher Klebe „Die tödlichen Wünsche“. Von einem Magier hat jener junge Mann das Zauberkorn mit Salomos Siegelabdruck erhalten, das alle Wünsche erfüllt, die Lebenskraft des Wünschenden aber aufzehrt.

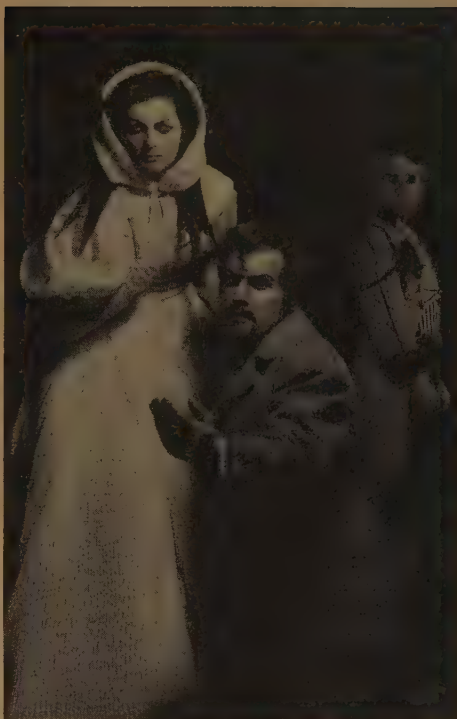
Klebe, 34, derzeit Stipendiat der Villa Massimo, Rom, hat seine Komponistenkollegen an Spürsinn und Mut um eine Runde geschlagen. An Spürsinn, weil er den Stoff für ein realistisch-magisches Opernmeisterstück ausfindig machte, darin die Magie übergroß aus der Realistik hervorgehen kann. Und an Mut, weil er sich „La Peau de Chagrin“, den Roman von Honoré de Balzac, zu einem Libretto zu kürzen getraute.

Klebe baut seine drei Opern-Akte schlüssig auf eine Dreieite von Hauptpersonen. Oder genauer, Klebe arbeitet mit lyrisch-musikalischen Feldstärken, die sich für jede Szene eigentümlich aus dem Standort und Kraftmaß der drei Hauptpersonen ergeben. Es sind: der Magier, Charakterbariton, auch verkappt als Spielbankcroupier, Notar, Haushofmeister, widerwillig-williger Gerichtsvollzieher des Fatums. Das Mädchen, Jungendlich-Dramatische, kurzerhand Idealfigur aus Gretchens und Donna Proezas Gefolgschaft. Und der Tenorheld, Raphael, der willentlich-unwillentlich an den Kontakten hüben und drüben rührt. Im Sog der

Kraftfelder, der sich gegen Ende immer mehr überstürzt, treibt es auch die Nebenpersonen um — Kurtisanen, Glücksspieler, Professoren, Bettler, Sanatoriums-Insassen auf 15 Schauplätzen. Dramatische, handelnde oder duldende Initiative gibt es bei ihnen entweder nicht, oder sie verläuft außer Plan.

Die Resultate kommen aus einer Partitur von seltener Ausgewogenheit und Klarsichtigkeit, der nichts Improvisiertes, aber auch nichts ohne lebendigen Sinn Konstruiertes anhaftet. Ihre „technischen Daten“: eine Zwölfton-Grundreihe, in der sich die Terzen auffallend häufen. Zahlen- und Zeit-Konstruktionen nur, wo es dramaturgisch nötig und zwingend ist. Normales, cembalo- und schlagzeugverstärktes Orchester, 14 Sängerdarsteller (für 24 Partien), wenig Ballett, kein Chor. 1957, als Klebe seine Erstlings-Oper „Die Räuber“ während der gleichen Woche „Musiktheater des 20. Jahrhunderts“ in der Rhein-Oper Düsseldorf vorstellte, hatte er sein neues Opus 27 bereits nach sechs Monaten Arbeit fertiggehabt. Die Wohlbemessenheit der 28 kurzen Musiknummern, die plastische, bildstarke Motivik, Rhythmik und Kontrapunktik, die große Belcanto-Allüre, die oftmals herrlich hervortritt, die genaue Gliederung der Klangräume in orchestralen Massivbauten, Flächen und Schleierschichten können in der Kürze nicht näher beschrieben werden. Wichtig ist folgendes: „Realität“ bleibt für Klebe allein die Zwölftonmusik. Magisch-metaphysisch dagegen behandelt er alles, was im weitesten Sinn zur traditionellen Schreibart rechnet! Keineswegs hat er sich im billigen Sinn zum Traditionalismus bequemt.

Was Jean-Pierre Ponnelle unter äußerster Anspannung der Bühnenbild- und Beleuchtungstechnik vollbrachte, grenzte ans Sagenhafte. Man sah keine Ortswechsel, keine Verwandlungen, sondern die phantastischen Räumlichkeiten in allen Farben eines abgedunkelten Regenbogens stiegen wie unter Einfluß einer vierten Dimension regelrecht ineinander um. Günter Roths Regie bewegte sich konsequent zwischen den Grenzwerten der marionettenhaften Eile und der beklemmenden, lastenden Trägheit. Unter Reinhard Peters, dem mit Klebes Schaffen tief vertrauten jungen Kapellmeister, schufen die ausgezeichnete Ingrid Paller (Mädchen), Walter Beissner (Raphael), Kurt Gester (der Alte), ihre vielen Solopartner und das Orchester die Illusion einer mühelosen Vollkommenheit, die keiner Anstrengung während monate-



Giselher Klebes Oper „Die tödlichen Wünsche“ in Düsseldorf Foto: Hess

langer Proben bedurft hätte. Eine nicht nur von der Fachwelt gewürdigte, sondern unter einmütigen Ovationen für den Komponisten beendete Uraufführung der Deutschen Oper am Rhein.

Heinrich von Lüttwitz

## Händel-Festspiele

Göttingen

Die Universitätsstadt Göttingen gilt als ein Vorort der Händelpflege, seit Oskar Hagen 1920 die Wiederaufführung der Händel-Oper „Rodelinde“ wagte. Später wurden unter der Regie von Hans Niedecken-Gebhard und der musikalischen Leitung von Fritz Lehmann zahlreiche Opern Händels der Vergessenheit entrisen; die Beratung der Göttinger Musikwissenschaftler Friedrich Ludwig, Hermann Zenck und Rudolf Gerber bewirkte, daß an Stelle der zunächst bevorzugten Bearbeitungen immer stärker die Originalfassungen zur Geltung kamen. Träger der ersten Händel-Feste war der Universitäts-Bund, als Orchester wirkte die Akademische Orchestervereinigung mit. Seit 1930 werden die Feste in unregelmäßigen Zeitabständen



von der Göttinger Händel-Gesellschaft veranstaltet.

Akademische Luft umgab uns auch in diesem Jahr bei der festlichen Eröffnung in der Aula der Universität. Prof. Dr. Joseph Müller-Blattau hielt den Festvortrag „Händel in unserer Zeit“; es erklangen zwei Concerti grossi, zwei Deutsche Arien sowie Chöre und Arien aus dem Oratorium „Samson“. Wieder spielte die Akademische Orchester-vereinigung, die unter Hermann Fuchs mit einer für ein Liebhaberorchester sehr achtbaren Leistung aufwartete; dies gilt auch für den Akademischen A-cappella-Chor. Wenn, im Gegensatz zum Vortrag, dem musikalischen Teil dieses Festaktes der zündende Funke fehlte, so lag es vornehmlich an einem konservativen Aufführungsstil, der im negativen Sinne „akademisch“ erschien. Er trat bei der Begleitung der Sopranistin Evelyn Lear besonders deutlich in Erscheinung mit einem Continuo-Spiel von dynamisch und agogisch unerbittlich gleichförmigem Ablauf und mit dem Fehlen jeglicher Agréments. Die Wahl zweier der bekanntesten „Deutschen Arien“, die schon lange zum festen Bestand der Hausmusik gehören, wäre nur sinnvoll bei vorbildlicher Wiedergabe; auch die willkürlich getroffene Auswahl von drei Stücken aus „Samson“ ist in einem repräsentativen Festakt fehl am Platze.

Das Kammerkonzert unter der Leitung von Günther Weißenborn (am Cembalo) war in vieler Hinsicht der Höhepunkt des Festes: sinnvoll der Aufbau der Vortragsfolge mit einem Concerto grosso von Corelli und einer Serenata für drei Singstimmen von Alessandro Scarlatti als den Vorbildern, einer Cantata gleicher Besetzung und einem Concerto grosso von Händel als Beispielen dafür, was er nach jenen Vorbildern Neues geschaffen hat. Der Unterschied wurde an den Gesangsstücken besonders deutlich: dort das feinzisierte und differenzierte Spätwerk einer zu Ende gehenden Epoche, hier das derbere, aber auch blutvollere, urwüchsige Werk des jungen Genies. Die drei Singstimmen waren unterschiedlich besetzt: der kräftige, aber nicht immer genügend biegsame Sopran von Evelyn Lear und der zarte, geschmeidige, jedoch noch nicht in allen Lagen ausgeglichene Sopran der jungen Elisabeth Verlooy hatten neben dem warmen, in jeder Hinsicht überragenden Alt der vortrefflichen Jeanne Deroubaix einen schweren Stand; sie traf nicht nur den Stil der Werke mit unbeirrbarer Sicherheit, sondern gestaltete auch mit einer Intensität, die schlecht-

hin überzeugte. Das Hausegger-Kammerorchester musizierte schwungvoll und klangschön.

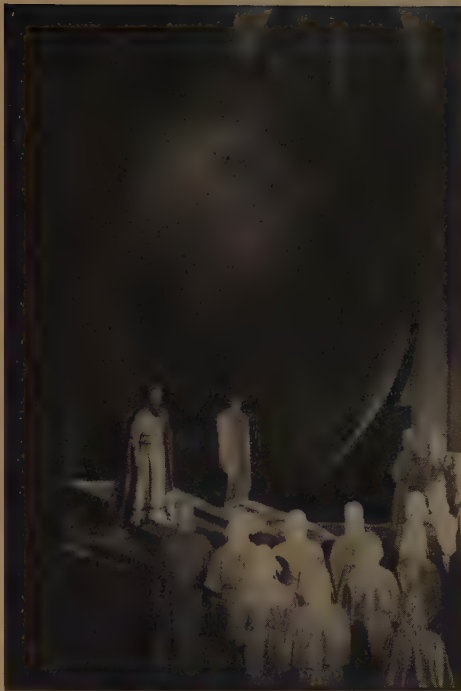
Die szenische Aufführung des Oratoriums „Belsazar“ in der Johannis-Kirche erwies sich in vieler Hinsicht als problematisch. Anknüpfend an die von Niedecken-Gebhard gegründete Tradition, ging sein Schüler Hans C. Burz mit dem „Belsazar“ noch einen Schritt weiter — in den Kirchenraum. In seinen „Anmerkungen“ im Programmheft der Festspiele versuchte er, dies theoretisch zu begründen. Hat das Ergebnis ihm Recht gegeben? Vorm Altar war aus zwei kreisförmigen Podien und einer Rampe eine Spielfläche geschaffen; den Hintergrund bildete eine ebenfalls kreisförmige Kulisse, auf welche die Szene jeweils symbolhaft andeutende Zeichen projiziert wurden. Für den Sängchor waren auf beiden Seiten in der Vierung Podien aufgebaut; in deren Mitte saß das Philharmonische Staatsorchester Bremen, und vor diesem, schon etwas im Mittelschiff, stand der Dirigent Ludwig Doormann. Während die Gesangssolisten auf der Spielfläche gleichzeitig sangen und agierten, waren beim Chor diese Funktionen verteilt auf den Singchor (Stadtkantorei Göttingen) und den Bewegungschor. Bei den Solisten wirkte sich die große räumliche Entfernung vom Orchester und Dirigenten ungünstig aus; überdies zwang sie der starke Nachhall des Kirchenraumes oft zu allzu langsamer Temponahme, besonders bei den Rezitativen. Beim Chor gelang die Synchronisation der Vorgänge in der Partitur und auf der Bühne nicht immer überzeugend; und trotz des gedämpften Lichtes störte die Diskrepanz zwischen den Kostümen der Bewegungschöre und dem „Zivil“ des Singchors. Wenn trotzdem streckenweise die Aufführung starken Eindruck machte, dann ist es einerseits den z. T. hervorragenden Solisten (überragend Günther Leib; sehr gut, wenn auch stimmlich nicht kraftvoll genug, Lisa Schwarzweller; ausgezeichnet Günther Wilhelms) und dem vortrefflich geschulten Chor der Stadtkantorei, andererseits dem Bemühen des Regisseurs zu verdanken, das szenische Geschehen zu stilisieren und gleichsam auf die einfachste Formel zu bringen. Besonders eindrucksvoll gelangten die Szenen mit den gefangenen Israeliten; daneben gab es jedoch auch ein paar peinliche Stellen. Als entscheidendes Kriterium sollte aber dienen, daß die lärmende Trinkorgie der Babylonier, der dramatische Höhe- und Wendepunkt des Werkes, in der Kirche weder musikalisch noch szenisch voll ausgespielt werden konnte. Auch

ohne die theologische Frage zu erörtern, ob man gerade jetzt, da wir die Kirche als liturgischen Raum wieder neu zu würdigen beginnen, sie zur Schaubühne machen soll, hat das Experiment dieser Aufführung bewiesen: dies Oratorium gehört szenisch auf die Bühne, nicht in die Kirche! Die andere Frage, ob es szenisch aufgeführt stärker wirkt als rein konzertmäßig, ist wohl nicht allgemeingültig zu beantworten, da es unter den Menschen den „Augentyp“ und den „Ohrentyp“ gibt, die ganz verschieden reagieren.

Konrad Ameln

Die Göttinger „Ariodante“-Aufführung war keine Routinearbeit, aber sie war auch nicht festlich: sie war ein unbefriedigender Kompromiß. Von den Experten wird unablässig darauf hingewiesen, daß Händel seine Opern für den Tag, im direkten Sinne des Wortes als „Gelegenheitsarbeiten“ geschrieben hat. „Das Drama war Nebensache, und an ‚Ewigkeit‘ dachte niemand, weder das Publikum noch die Sänger und Instrumentalisten noch auch der Komponist“ (Friedrich Blume). Die Arbeit am „Ariodante“ dauerte ganze zweieinhalb Monate, und das sei noch — so führt das Göttinger Festprogramm aus — „eine im Vergleich zu Händels sonstigem Arbeitsrhythmus lange Zeit“ gewesen. Wie verträgt sich damit der feierliche Gestus, der auf die „Originalfassung“ pocht und aus solcher Exhumierung die doch recht fragwürdige Repräsentation einer deutschen Erstaufführung ableitet? Für die Stuttgarter „Ariodante“-Aufführung von 1926 sei das Werk überarbeitet worden, und die Inszenierungen dieses Jahres in Berlin und Halle hätten ein umgedichtetes Libretto zur Grundlage gehabt. Der Göttinger Katalog verweist in diesem Zusammenhang auf das Wirken von Emilie Dahnk-Baroffio in Novara, die seit 1934 alle Textübertragungen für die Festspiele besorgt hatte, mit denen in der niedersächsischen Universitätsstadt versucht wird, einen Abglanz der nicht mehr wirksamen „Göttinger Händel-Renaissance“ der 20er Jahre aufrechtzuerhalten.

Die Oper wurde von Bremer Kräften dargeboten; Intendant Albert Lippert hatte selber inszeniert. Von den Sängern erfüllten Arjan Blanken, Montserrat Caballé, Theodor Schlott und Erika Wien gewisse Ansprüche in bezug auf Ausdruck und Stimmqualität, Caspar Bröcheler und Georg Koch blieben darunter. Aber es ist keineswegs erwiesen, daß die größeren Opernbühnen a priori berufener gewesen wären. Das intensive Bemühen darf den Bremern nicht abgesprochen werden, und es fand



Händels „Belsazar“ in Göttingen

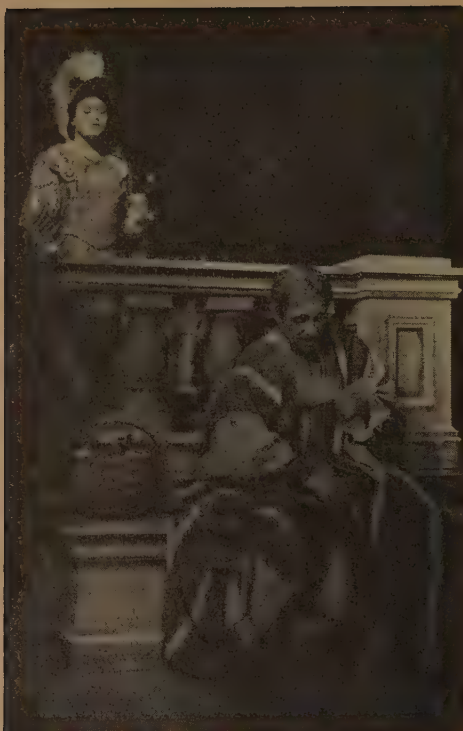
Foto: Säuberlich

seinen Lohn zumindest in der musikalischen Leitung von Heinz Wallberg, der einen ebenso sachlich-klaren wie in Espressivo belebten Händel gab, mit wunderschön ausmusizierter Lyrik und kammermusikalischer Feinheit. Hingegen fanden Albert Lippert und sein Bühnenbildner Günther Schneider-Siemssen keinen Standort für Händel: verbot sich pompöses Barock wohl nicht nur deshalb, weil es nach Lippert „im Widerspruch steht zu der transparenten, balladenhaften Konzeption des Werkes“, sondern auch aus Gründen räumlicher und materieller Beengung, so versüßte der gewählte Märchenstil mit seinen „neckischen“ Posierungen die Oper Händels in einer nicht eben wünschenswerten Weise: sie mußte herhalten für das Genießen einer unwirklichen Welt, was in dem Beifall für ein Bühnenbild hart an der Grenze des Kitsches bestürzend zutage trat.

Claus-Henning Bachmann

Ein notwendiges Nachwort: Auffallend war, daß bei diesen Festspielen der Anteil der gastgebenden Stadt verhältnismäßig klein blieb. Trotz der wertvollen Beiträge von Ludwig Finscher zum Programmheft fehlte es bei diesem Fest offenbar auch





Händels „Xerxes“ in Hannover

Foto: Schürmann

an der wissenschaftlichen Beratung; vielleicht liegt dies daran, daß der musikwissenschaftliche Lehrstuhl der Universität z. Z. verwaist ist. Nur so ist es zu begreifen, daß die in den letzten drei Jahrzehnten in mühseliger Forschungsarbeit gewonnenen Erkenntnisse über den Aufführungsstil der Musik Händels unberücksichtigt blieben. Selbst die „wesentlichen Manieren“ wurden nicht ausgeführt, geschweige denn die improvisierten Auszierungen im Da capo der Arien oder in den langsamen Sätzen der Instrumentalwerke. Es fehlten auch die Kadenzen der Sänger, selbst an den Stellen, die Händel durch Fermaten deutlich gekennzeichnet hat. Und die Ausführung des Continuo sollte in Besetzung und Klangfarbe abwechslungsreicher gestaltet werden. Nur wenn diese Mindestforderungen erfüllt werden, wird man künftig noch von Göttingen als einem Vorort der Händel-Pflege sprechen dürfen.

Konrad Ameln

Sommerspiele mit Händel

Hannover

Dem Intendanten Walter Heidrich ist es zu danken, daß im Rahmen der Sommerspiele Herren-

hausen auf der Bühne des Galeriegebäudes Händels Oper „Xerxes“ aufgeführt wurde. Es war ein musiktrunkener Abend von geradezu barocker Festlichkeit. Man hatte auf die Bühnenumfassung Rudolf Steglichs, dieses bedeutenden Erlanger Forschers, zurückgegriffen, der um die Wiedererweckung des Dramatikers Händel so große Verdienste hat. Das Bühnenbild Manfred Millers und die Inszenierung des Mannheimer Regisseurs Ernst Poettgen waren aufs Schönste barock stilisiert, sie erwachsen organisch aus der Architektur des Saales. Die Aufführung erweckte den Anschein, als wenn die einzelnen Akteure den Wandfresken entstiegen seien. Sie präsentierten den tieferen Sinn dieser herrlichen Oper geistvoll, nachdenklich, feierlich und schließlich auch erheiternd. Erstaunlich, wie historisch richtig der Regisseur die Akzente des Ernstes und der Heiterkeit dieser Oper setzte. Steglich, der als erster nachgewiesen hat, daß eine Aufführung des „Xerxes“ keine fröhliche theatrale Betriebsamkeit entfalten dürfte, hätte seine Freude an dieser schönen Vorstellung gehabt, die von August Wenzinger musikalisch glänzend betreut wurde. Bei allem lustvollen Auskosten der buffonesken Szenen um Elviro (Reiner Suchsdorf) und Atlanta (Mary Gray), bei aller gemessenen Betonung des chorischen Elements, bei aller choreographischen Sublimierung (Isabella Vernici) entfaltete sich auch die leise Melancholie, die den Perserkönig Xerxes befällt, wenn er sich einsichtsvoll von seiner Liebesverstrickung zu Romilda (Barbara Wittelsberger) löst und reumütig wieder zu seiner Braut Amastris (Margarete Ast) zurückkehrt. Schade nur, daß der begabte finnische Tenor Veijo Varpio in der Titelrolle noch zu wenig Erfahrungen mit dem Gesangsstil Händels besaß. Um so unmittelbarer lebten die beiden anderen Männergestalten in ihren Partien, der heroische Feldhauptmann Ariodates Gerd Nienstedts und der mit einer fein nuancierenden lyrischen Baritonstimme gestaltende Horst Günter in der Rolle von Xerxes Bruder Arsamenes. Diese unvergeßliche „Xerxes“-Aufführung fand geradezu stürmische Zustimmung.

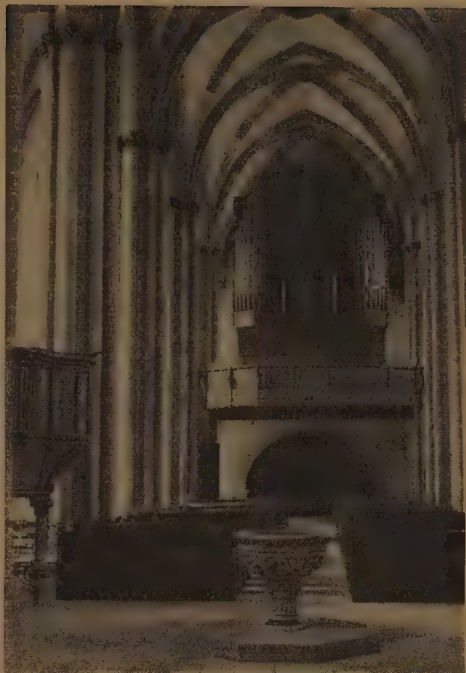
Für die Aufführung von Händels Oratorium „Judas Maccabäus“, einen Beitrag der Jugendmusikschule, hatte Willi Träder, der Dirigent, die Chrysander-Fassung in gekürzter Form gewählt. Der „Niedersächsische Singkreis“ war sehr gewissenhaft auf Händels Chorstil vorbereitet. Pathos und Dramatik der Vokalsprache traten zwar in dieser Aufführung in den Hintergrund, dafür

war der leichte, durchsichtige Fluß der Polyphonie so melodisch hellstimmig und rhythmisch präzise entfaltet, daß man bekennen muß, der chorische Anteil kann von einem Ensemble junger Stimmen kaum frischer und zwingender bewältigt werden, als es hier geschah. Dieser Aufführung, die sich mehr durch chorisch-instrumentale Geschmeidigkeit als durch oratorisch glühenden Impuls auszeichnete, hätte man allerdings eine homogenere solistische Besetzung gewünscht. Beteiligt waren Hilde Junge, Eva Schönnemann-Schwartz, Willy Langel und Robert Titzte. *Erich Limmert*

#### Deutsches Bachfest

Mühlhausen

Mühlhausen, das „thüringische Rothenburg“, war für kurze Zeit Wirkungsstätte Bachs. Divi Blasii, die gotische Untermarktkirche, besaß Bach für ein Jahr als Organisten. An Beatae Mariae Virginis, einer fünfschiffigen Hallenkirche, predigte der Revolutionär Thomas Müntzer. Er schuf hier das „Kirchenamt“ und die „Messe“ in deutscher Sprache. Mit Recht wurde die in ihrem alten Kern wunderschön erhaltene Mittelstadt mit der Durchführung des 36. Deutschen Bachfestes betraut. Albert Schweitzer nahm lebhaft Anteil am Neubau der bereits von Bach 1708 einmal disponierten Orgel. Heinz Sawade, seit 1947 an Divi Blasii im traditionsreichen Amt, schuf sich im Bach-Chor einen Klangkörper, der bei der Eröffnungsfeier, im Gottesdienst und bei einer Messe (mit den „Pfingst-Laudes“ von Thomas Müntzer als musikhistorischer und liturgischer Seltenheit) hohen Anforderungen gerecht wurde. Seine Wiedergabe der Johannes-Passion besaß dramatische Schlagkraft, Stil und Transparenz. Die Thomaner musizierten unter Kurt Thomas mit dem Gewandhausorchester Leipzig vier Bachsche „Mühlhäuser Kirchenkantaten“, darunter die damals bereits gedruckte Ratswechsellkantate „Gott ist mein König“. Die Hallenser Kirchenmusikschule trat unter Eberhard Wenzel mit den Mühlhäuser Komponisten Joachim Burck, Ahle und Eccard hervor. Glanzstück der Interpretation war Bachs „Singet dem Herrn“. Mit Sätzen von Wenzel und Wolfram Zöllner sowie einer Triosonate von Hessenberg wurde eine Messe gestaltet. Vorbildlich sang der Magdeburger Domchor unter Gerhard Bremsteller eine Messe von Hassler, Distlers „Totentanz“ und zwei a-cappella-Motetten von Bach. Sehr zügig ergänzte Erhard Mauersberger mit dem Eisenacher Bachchor und der Landeskappelle die geistlichen Programme durch Telemanns allerdings etwas schematisch gebaute „Tageszeiten“ und Bachs



Die Bach-Orgel in Mühlhausen

Foto: Feige

„Zufriedengestellten Aeolus“. Wesentlich war der Anteil der Orgelkonzerte an dem von Schuke, Potsdam, erbauten Instrument. Johannes-Ernst Köhler überzeugte mit Bach, Thomas und Davids hinreißend angelegter Introduktion und Passacaglia über „Wach auf, du deutsches Land“ und der Chaconne a-Moll. Höchste Vergeistigung und Objektivität prägte Helmut Waldias Wiedergabe der „Kunst der Fuge“. Ulrich Bremsteller, Manfred Ramsenthaler und Helmut Gleim traten gleichfalls bemerkenswert an der Orgel hervor. Robert Köbler bestach mit den Inventionen am Cembalo. Das Staatliche Kulturorchester Mühlhausen unter W. H. Koch und das Staatliche Sinfonieorchester Thüringen unter F. Müller boten Sinfonisches von Gerster, Thomas (Webersinke spielte dessen Klavierkonzert), Bach (am Cembalo: Annelise Pflugbeil), Reger (den man in den Orgelkonzerten vermißte), Thilman und Cilensek. Bürgermeister Reichenbach und Prof. Mahrenholz betonten das Verbindende dieser Tage. Gäste aus sieben Ländern, insgesamt etwa 1000 Mitwirkende und Ausführende, weilten in Mühlhausen. Vorträge hielten Werner Felix und Günther Kraft, wobei dieser die Kenntnis der Bach-Genealogie



wesentlich vertieft. Im Festgottesdienst legte Landesbischof D. Jänecke ein Bekenntnis zur Unteilbarkeit der Musik Bachs ab. Als Kostbarkeiten seien noch das „Hochzeitsquodlibet“, eine Turmmusik sowie eine Serenade des Leipziger Rundfunk-Sinfonieorchesters mit Bläserstücken der Bachsöhne verzeichnet.

18 Veranstaltungen innerhalb von fünf Tagen waren fast ein Zuviel. Trotzdem blieb die Spannung bis zur letzten Fermate erhalten. Neben guten Solisten wie Adele Stolte, Gerda Schriever, Hans-Joachim Rotzsch trug auch die Atmosphäre der alten Stadt viel zum Gelingen des Festes bei. Mit 1440 Mitgliedern hat die Neue Bach-Gesellschaft ihren Vorkriegsstand wieder erreicht. Ihr nächstes Fest findet 1960 voraussichtlich in Wien statt. Für 1961 liegen Einladungen aus Essen, Bremen, Duisburg und Bonn vor. Für 1962 steht Leipzig als Anwärter infolge des 750jährigen Bestehens des Thomanerchores an erster und einziger Stelle.

Hans Böhm

#### Bach-Woche

Greifswald

Hans Pflugbeil veranstaltete mit seinem Domchor zum 13. Mal eine Bachwoche. Den Auftakt bildete ein Clavichordabend von Annelise Pflugbeil. Wenn sich das lauschende Ohr erst an den zarten Klang gewöhnt hatte, bereiteten die kleinen Stücke aus Friedemann Bachs Klavierbüchlein dem willigen Hörer großen Genuß. Im Klavierabend von Amadeus Webersinke kam sehr deutlich die Mittlerrolle Philipp Emanuel Bachs zwischen den Stilen der Bach-Händel-Epoche und der Wiener Klassik zum Ausdruck. Unter den Händen Webersinkes scheint der Flügel sich zu wandeln: einmal in das alte Hammerklavier mit seinem etwas spröden Ton, ein andermal in ein Cembalo mit den zu rauschender Fülle anwachsenden Registerwirkungen. Aber auch die „Vergnügte Klaviermusik“ von Jan Bender, eine Folge innerlich verbundener Sätzchen, wurde liebevoll interpretiert. Von Philipp Emanuel Bach gab es noch ein interessantes, kaum bekanntes Werk: das Konzert Es-Dur für Cembalo, Fortepiano und Orchester. Auch dieses ein Symbol der Zeitenwende: neben dem Cembalo, das die Gebundenheit des Stils und die Atmosphäre höfischen Musizierens repräsentiert, tritt das neue Klavierinstrument in Erscheinung, das Emanzipation von alten Bindungen mit sich bringt. Entzückend mischen sich in dem Konzert die kurzen Einwürfe der Flöten, der Hörner, der Streicher in das Frage- und Antwortspiel der beiden Klaviere. Von Johann

Sebastian Bach hörten wir ein weltliches Gesangswerk, und zwar „Phoebus und Pan“, als sehr vergnüglichen Abschluß der Woche. Es wurde von den Sängern auf dem kleinen vom Chor umrahmten Podium gesungen, gespielt und getanzt, daß es eine reine Freude war!

In den kirchlichen Feierstunden kamen verschiedene Kantaten und eine Missa brevis von Bach zu Gehör. Von Händel gab es, als vielleicht bedeutsamste Leistung der ganzen Woche, den „Samson“ in einer sehr geschlossenen, packenden Aufführung. Von zwei zeitgenössischen Werken interessierte besonders eine Motette von Eberhard Wenzel. Die Idee, eine zusammenhängende Musik für eine „Vesper“ zu schaffen, ist gut, wurde aber von Jan Bender noch nicht ganz befriedigend gelöst. Es fehlt der Musik klanglich und thematisch an Prägnanz. Walter Blankenburg sprach über die Vokalwerke Bachs und über die Bedeutung des Kirchenliedes.

Vorzügliche Leistungen boten Ulrike Taube und Charlotte Weiland; neben dem bewährten Herbert Reinhold fiel der junge Hans-Joachim Rotzsch auf; ferner neben Erich Hiersche die Nachwuchskräfte Johannes Künzel und Hartmut Ochs. Als Konzertmeisterin bewährte sich Ursula Schnorr v. Carlsfeld mit ihrem Collegium musicum. Hauptträger der Veranstaltungen war wieder der Greifswalder Domchor, der sich den vielen verschiedenartigen Aufgaben bewundernswert gewachsen zeigte. Die glockenreinen, jugendfrischen Stimmen klingen lange in der Erinnerung nach. Dem Leiter der Bachwochen, Hans Pflugbeil, gebührt Dank und Anerkennung für seine die Mitwirkenden wie die Hörer beglückende Arbeit.

Cornelia Schröder

#### Im Zentrum: Die Orgel

Nürnberg

Die Internationalen Orgelwochen haben stetig an Ansehen und Bedeutung gewonnen. Das vielschichtige Thema der musica sacra vom Mittelalter bis in unsere Tage stand in Wort und Ton bei allen Aufführungen stets erneut zur Diskussion. Zwischen dem Konzert des Muziekkring Obrecht-Amsterdam, dessen Programm mit Werken des 13. Jahrhunderts begann, und dem des Berner Kammerchors mit Willy Burkhardts erschütternder Aussage der Jetztzeit lagen viele wertvolle Aufführungen. In dem Kirchenmusikalischen Seminar behandelten eine Reihe führender Praktiker und Theoretiker die wichtigsten Probleme der Kirchenmusik beider Konfessionen.

Bei der Eröffnung der 8. Orgelwoche sprach D. Dr. Söhngen über „Die geistige und künstlerische Lage

der heutigen Kirchenmusik.“ Hatte sie um die Jahrhundertwende noch vom Staat die Aufgabe erhalten, den christlichen Menschen durch die ihr inwohnenden Gemütskräfte zu beeinflussen, so wurde sie bis zum heutigen Tage ausschließlich zur Dienerin der Kirche. Substanzlose Konfektionskunst, wie sie heute gelegentlich noch anzutreffen ist, muß in der Kirchenmusik abgelehnt werden. Dieser Gedanke wurde auch von den Geistlichen beider Konfessionen in den stark besuchten, musikalisch reich ausgestatteten Festgottesdiensten unterstrichen.

Vier Orgelkonzerte bildeten den Grundstock des diesjährigen sehr farbigen Programms. Gabriel *Verschraegen* eröffnete die Reihe mit alten und neuen Meistern des flämisch-niederländischen Kreises und schloß sein Konzert mit einer eigenen beachtlichen *Passacaglia*, Hans Martin *Schneidt* spielte nach Bachs meisterhaft interpretierter *Passacaglia c-Moll* Davids „Christus, der ist mein Leben“, ein Lehrstück für die Orgel, Robert Schumanns selten gehörte sechs Fugen über B-A-C-H und eine eigene Komposition. Schneidt nahm Davids Lehrstück das Lehrhafte, er musizierte es ebenso wie Schumanns Fugen sehr lebendig und hochmusikalisch. Sein Orgelsalm „Jesus Christus, unser Heiland“, in dem alte Formgebilde mit freien Fantasien abwechseln, wirkt packend durch seine Farbigkeit und Ausdruckskraft. Die drei jungen Organisten Jean *Wolfs-Eijsden*, Heinrich *Gurtner* und René *Saorgin* interpretierten vornehmlich Meister ihrer Heimatländer Holland, Schweiz und Frankreich. In herber Klangschönheit gestaltete Arild *Sandvold* außer Werken norddeutscher Orgelmeister des 17. und 18. Jahrhunderts vor allem Kompositionen aus Finnland, Island, Schweden und Dänemark.

Daneben gab es eine Reihe von Orchester- und Chorkonzerten mit erlesenen Kostbarkeiten. Dall'Abaco, Pergolesi, Veracini, Vivaldi und Bach wurden von Carl *Gorvin* mit den vorzüglichen Solisten Lore *Fischer* und Sachka *Gawriloff* großartig gestaltet. Herrlich sang der Chor der Hochschule für Kirchenmusik Regensburg Monteverdis „Magnificat“. Reizvoll in der Programmgestaltung, doch wenig überzeugend in der Wiedergabe wirkte das Konzert des städtischen Orchesters mit dem Opernchor unter Erich *Riede* mit Werken von Händel, Brahms, Debussy, Britten, Verdi, Orff und Hindemith. Max *Loy* brachte mit dem Nürnberger Lehrergesangsverein die Uraufführung von Max Gebhards „Stabat Mater“. Strenge Formen beherr-

schen die Arbeit, die sich durch Klarheit in der Ausdrucksweise unserer Tage und durch ihre melodische Diktion auszeichnet. Willy Burkhard's Hymne für Orgel und Orchester mit Rudolf *Zartner* als Solisten und Janáček's „Missa Glagolitica“ beschlossen dieses in Form und Wiedergabe großartige Konzert. Einen Höhepunkt in der Veranstaltungsreihe bildete der Abend mit dem Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter Jan *Koetsier*. Nach Carl Orff's *Entrada* mit seinen ungeheuren Klangballungen spielte Friedrich *Ehrlinger* Joseph Haydn's bezauberndes *Concerto per l'organo C-Dur* mit liebenswerter Delikatesse. Anton Bruckners *Siebente* beschloß diesen unvergeßlichen Abend. Waldemar *Klink* dirigierte Händels *Messias*. Die Aufführung mit den vorzüglichen Solisten Lore *Fischer*, Georg *Jelden* und Franz *Keldi*, dem ausgezeichnet klingenden Chor der Nürnberger Singgemeinschaft und dem Fränkischen Landesorchester wurde durch die Indisposition der Sopranistin zu keinem vollen Genuß. In einer Motette sang der Windsbacher Knabenchor sehr klangschön Werke von Kern, Thieme, Hanebeck und Brahms. Walter *Körner* spielte Harald Genzmers zweite Orgelsonate farbig und überzeugend. Abschluß und Höhepunkt der Orgelwoche bildete die Aufführung von Willy Burkhard's Oratorium „Das Gesicht Jesaias“ durch den Berner Kammerchor unter Fritz *Indermühle* mit Marianne *Fischer*, Rolf *Appek* und Hans Olaf *Hudemann* als Solisten. Der Dirigent, der das Werk bereits 1938 aus der Taufe gehoben hatte, gestaltete die Aufführung für viele Zuhörer zu einem besonderen Erlebnis.

Martin Lange

Freiberg

Vierzig Jahre befand sich in Freiberg die Werkstatt Gottfried Silbermanns. Noch heute reichen vier Instrumente den Gotteshäusern der alten Bergstadt zur besonderen Zierde: die große und die kleine Domorgel, je eine in der Jakobi- und Petrikirche. 25 Orgeln aus des Meisters Hand ertönen noch immer im alten Glanz im Bereiche der Landeskirche Sachsens, die nach sechsjähriger Pause wiederum Orgeltage durchführte. Es war ein Musikfest besonderer Art, eine Lehrwoche zugleich, mit etwa 600 ständigen, meist fachlich orientierten Teilnehmern aus Ost und West und einer großen Gemeinde, welche diese Tage rechtfertigte, ja, als dringend notwendig erscheinen ließ. Etwa zwei Dutzend Veranstaltungen aller Art beanspruchten ganze Aufmerksamkeit.



In wissenschaftlichen Vorträgen wurde mehrfach Wesentliches über die Orgel gesagt. Ganz in die Anliegen der Praxis führten in drei Arbeitsgemeinschaften Stunden der Orgelimprovisation. Eine „Pädagogische Klavierstunde“ von Heinz Bernstein (progressiv geordnete Sätze von Bach, Schumann, Bartók) diente dem Gedanken, der Organist solle das Klavier als Voraussetzung wie Ergänzung seines Spieles an der Orgel noch mehr beachten (eine alte Forderung Karl Straubes). Ausschließlich zeitgenössische Orgelmusik interpretierte Herbert Collum: Davids bereits 1927 entstandene Chaconne, Walter Schindlers Präludium und Ricercar über den 3. Psalmton, Collums sehr orgelmäßiges Präludium, Andante und Fuge und eine Canzone in A von Philipp Mohler. Problematisch blieben Messiaen und ein Choralkonzert mit obligater Solo-Gesangsstimme von Edgar Thomaschke. Hans Heintze schuf den unbestrittenen instrumentalen Höhepunkt: Frescobaldi, Pachelbel, Weyrauch, Bach und — als überraschende Neubewertung — Mendelssohns Präludium und Fuge c-Moll. Unbedingte Klarheit und technische Sicherheit wie musikanstische Züge prägten diese Sternstunde im Dom. Erich Piasecki bestach im Kreuzchorkonzert mit Bach, David und Raphael. Mauersberger brachte mit den Kruzianern vollendet schön doppelchörig Schütz, als Uraufführung das von der Komposition her etwas spröde „Große Halleluja“ von Edgar Thomaschke. Eminente Musikalität und Frische erfüllte ein „Psalmkonzert“ von Heinz Werner Zimmermann, ein geistliches Werk mit „weltlichen“ Mitteln, ein Ruf der Kirchenmusik in die Welt, den man sehr deutlich vernahm. Bei einer Orgelfahrt in das Freiburger Land erklang in der Kirche der kleinen Erzbergirgsgemeinde Helbigsdorf Silbermanns kleinstes zweimanualiges Werk mit 17 klingenden Stimmen; eine Prinzipalfülle, die viele Großstadtkirchen nicht aufzuweisen haben. Werke von Händel und Bach bot Werner Buschmakowski mit Mitgliedern des Gewandhausorchesters bei der Eröffnung. Der rührige Arthur Eger interpretierte Bachs „Kunst der Fuge“ auf der großen Domorgel und schuf mit der Hohen Messe im voll besetzten Dom einen machtvollen Ausklang. Der Freiburger Domchor (eine vokale Zierde der Stadt), Mitglieder der Dresdner Staatskapelle und Philharmonie sowie das Collegium musicum und die Solisten Adele Stolte, Gerda Schriever, Peter Schreier und Friedrich Krausewald waren zu einer dienenden Gemeinschaft von Rang zusammengewachsen.

Hans Böhm

## Musiktage

Tübingen

Die Musiktage der schwäbischen Universitätsstadt am Neckar, dem Schaffen unserer Zeit gewidmet, erfreuen sich heuer einer achtjährigen Tradition. Das Programm hatte unter Hans Werner Henzes beratender Hand sich mehr noch am internationalen Repertoire orientiert; die Stimme der Landschaft ertönte nur spärlich. Wie im vorigen Jahr bewährte sich Bartóks schöpferische Kraft. In drei Konzerten stand er krönend, einmal vielleicht sogar rettend, am Schluß: das Sinfonieorchester des Südwestfunks unter Rosbald schlug Feuer aus der Musik zum „Wunderbaren Mandarin“, das Südwestdeutsche Kammerorchester Pforzheim unter Tilegant bot das Divertimento für Streicher, das Duo Gierth-Lohmeyer meisterte die Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug. Dazu gesellten sich im ersten Konzert Fortners abgezielte Impromptus für Orchester und Boulez' irriternde „Improvisations sur Mallarmé“ (diese übrigens gerade von der Jugend nicht allseits beifällig aufgenommen), ebenbürtig Schönbergs Fünf Orchesterstücke in der Bearbeitung Weberns. Zwei exquisite ausländische Ensembles traten zum erstenmal in Tübingen auf: das Oberlin-Quartett mit den ersten Streichquartetten von Piston und Haieff sowie Debussys Opus 10, das in 65 Jahren noch nicht volle Frucht getragen zu haben scheint, und der Niederländische Kammerchor unter Felix de Nobel, dessen Programm durch vier Chansons von Poulenc charakterisiert war; zum heutigen niederländischen Schaffen führte auch ein durch Schallplatten erläuteter Vortrag von J. Wouters, dem Präsidenten der Stiftung „Donemus“, hin. H. H. Stuckenschmidt brillierte über „Wert und Unwert von Tradition“. Wie es dem Redner eines zeitgenössischen Musikfestes zukommt, hob er den Unwert ins Licht; Wert eignet der Tradition nur, wo ein Mißverständnis sich ihrer bemächtigt. — Sind acht Jahre Tradition vielleicht schon zuviel?

Ulrich Siegele

## Unbekannter Beethoven

Heidelberg

Die diesjährigen Heidelberger Musiktage, die von der Stadt unter der Leitung von Karl Rucht veranstaltet wurden, brachten in acht Konzerten ausschließlich Werke Beethovens, darunter zahlreiche unbekanntere Kompositionen. Erfreulicherweise war es gelungen, verschiedene international anerkannte Interpreten hierfür zu gewinnen. Die Hauptlast der Musiktage trug das Städtische Orchester, ein tüchtiger Klangkörper. Höhepunkt

war die konzertante Aufführung der Oper „Fidelio“ in ihrer Urfassung von 1805 unter dem von Beethoven gewünschten, aber nie zu seiner Zeit verwendeten Titel „Leonore“. Es ist nicht nur für den Historiker interessant, das ursprüngliche Gesicht der Oper heute kennenzulernen und es mit der bei uns üblichen Endfassung von 1814 zu vergleichen. Auch für den Opernfreund kann dieser Vergleich aufschlußreich als eine Art „Einblick in die Werkstatt“ sein. In der Urfassung finden sich einige arg konventionelle und undramatische Rezitative und verschiedene sehr gedehnte Orchestereinleitungen. Oft hat Beethoven nur einen Takt weggelassen, an anderen Stellen freilich ganze Szenen oder Passagen; insgesamt ist die Fassung von 1814 um etwa 750 Takte kürzer. Dramaturgisch ist die Urfassung im Finale sinnvoller, dafür aber weniger dramatisch, weniger komprimiert. Der höheren Spannungskraft zuliebe wird man wohl stets auf die durchaus überzeugenden schönen Stellen der Urfassung verzichten müssen, eine Kombination der beiden Fassungen (die dazwischenliegende von 1806 scheidet aus) dürfte sehr problematisch sein. Die Heidelberger Interpretation unter Rucht mit einem weitgehend zuverlässigen Gast-Ensemble (vor allem: Gladys Kudita-Leonore, Neidlinger-Pizarro) und gut studierten Chören fand berechtigt herzlichen Beifall.

Wolf-Eberhard von Lewinski

#### Im Kaisersaal der Reichsabtei

Corvey

Musiktage an einem Orte 1100jähriger Tradition bevorzugen verständlicherweise vornehmlich Werke des großen Erbes vergangener Jahrhunderte. Ausschließlich hielt sich in diesem Jahre das Südwestdeutsche Kammerorchester unter Friedrich Tilegant an diese Linie, als es in ausgefeilter Form Concerti grossi von Händel und Vivaldi, Bachs Violinkonzert in E mit Reinhold Barchet als Solisten, ein Haydn-Divertimento und Mozarts Salzburger Symphonie (KV 136) bot. Das von Max Strub angeführte Quartett bezauberte mit Werken von Haydn und Schubert, hinterließ aber auch mit Pfitzners drittem Streichquartett, das im Gedenken an den zehnten Todestag dieses Meisters aufgeführt wurde, nachhaltigsten Eindruck. Aus der geistlichen Chormusik, die die Lemgoer Marien-Kantorei unter Walter Schmidt gestaltete, verdient neben sehr fein interpretierten Teilen einer Messe von Josquin des Prés und groß angelegten Chorsätzen von Schütz, Schein und Bach die Evangelienmotette „Jesus und Nikodemus“ von Ernst

Pepping besonders anerkennende Beachtung. Viel verdienten Beifall erntete das Klavierduo Kurt Bauer — Heidi Bung, das auf einem Doppelflügel von Pleyel konzertierte, nicht nur für wunderbar elegant gespielte Werke von Mozart und Clementi, für Schumanns op. 46 und das posthume brillante Rondo in C von Chopin, sondern auch für die prächtig musikantisch angelegte Sonate 1942 für zwei Klaviere von Paul Hindemith.

Karl-Heinz Behre

#### Gutenberg-Festival

Mainz

Vor dem schmucken kleinen Theater der Stadt Mainz, schräg gegenüber dem Dom, steht das Denkmal von Johannes Gutenberg. Alljährlich im Sommer legt man Kränze vor das Denkmal und strahlt es am Abend an. Der Erfinder der Buchdruckerkunst gibt seinen Namen für die zu dieser Zeit stattfindenden Festspiele her. Und große Namen der internationalen Opern- und Konzertwelt geben diesen Festspielen ihre Bedeutung. Diesmal war es möglich, den Besuchern eine Art Generalprobe für Bayreuth zu bieten. In sinnvoller Zusammenstellung von „Tristan und Isolde“ neben den „Meistersingern von Nürnberg“, die von Wagner selbst zusammengedacht waren, erkannte man den Rahmen des Festivals, dem man sonst noch ein Konzert mit Kempff und ein Schauspiel widmete.

Man engagierte nicht nur Stars, sondern ein Star-Ensemble. Zumindest bei „Tristan“ bewährte sich diese sonst leicht angreifbare Methode, da aus dem eigenen Ensemble nur wenige Randfiguren benötigt wurden. Alle Hauptpartien hatten Bayreuther Glanz und Niveau: allen voran Astrid Varnay, die die Isolde musikalisch, stimmlich und schauspielerisch unerhört erfüllt gab. Neben ihr gefiel Grace Hoffmann als Brangäne mit nerviger Intensität. Wolfgang Windgassen fand erst im letzten Akt zu seiner stimmlichen Höhe, während Gustav Neidlinger und Peter Roth-Ehrang mit konzentriertem Vortrag voll überzeugten. Die Inszenierung Udo Esseluns war Super-Bayreuth, abstrakt bis zur unnötigen Nüchternheit. Das war dennoch ansprechender als die arg konventionell-hilflose Inszenierung der „Meistersinger“ von H. W. Wolff. Hermann Soherrs Bühnenbilder hatten teilweise gute Stimmungskraft, so daß ein noch passabler Eindruck entstand. Getragen wurde der Abend indes durch ein Gast-Ensemble; neben dem sich die einheimischen „Meistersinger“ etwas dürftig ausnahmen, von Erich Eckhards David,



Ilse Stadelhofers Lenchen und Mazuras Pogner abgesehen. Otto Wieners Sachs faszinierte in der stimmlichen und darstellerischen Souveränität, Karl Schmitt-Walter als Beckmesser konnte mit einer klug durchgeformten Charakterisierung fesseln. Elisabeth Grümmer und Hans Hopf bestachen als Eva und Stolzing mit stimmlichem Reichtum. Am Dirigentenpult des sehr leistungsfähigen Mainzer Orchesters erwies sich Karl Maria Zwißler erneut als ein kundiger und zuverlässig gestaltender Wagner-Dirigent. So hatte das diesjährige Gutenberg-Festspiel Sinn und Bedeutung zugleich gewinnen können. Für Mainz eine erstaunliche Leistung. Wolf-Eberhard von Lewinski

### Fränkische Festwoche

Bayreuth

Das erlesene Niveau der „Fränkischen Festwoche“ im Markgräflichen Opernhaus war auch in diesem Jahr wieder gewahrt. So trug im Eröffnungskonzert, bestritten von Robert Heger und der Bayerischen Staatskapelle, neben zwei überaus plastisch nachgezeichneten Bach-Werken und Beethovens Erster zumal das von Otto Büchner in bestechender Musikalität erfaßte Violinkonzert A-Dur von Mozart den Stempel des Außerordentlichen. Kaum weniger vermochte der von Alan Carter als Gesamtleiter und dem Dirigenten Sigismund Mayr betreute zweimalige Ballettabend mit Inge Bertl, Anette Chapell, Margot Werner, Natascha Trofimowa und Heino Hallhuber zu überzeugen. Neben Benjamin Britzens vom Vorjahr übernommenem „Haus der Schatten“ erlebte man unter dem Titel „Les Sylphides“ mit dem profilierten Günther Lonegk am Flügel eine Folge Chopinscher Stücke in der Choreographie des unvergessenen Michel Fokin sowie nach Frank Martins Cembalokonzert die originell inspirierte Tanzdichtung „Changement de pieds“.

Mozarts „Hochzeit des Figaro“ wurde zu einem einzigen Fest schöner Stimmen. Konnte hier neben Kieth Engen (Graf) und Karl Kohn (Figaro) zumal Erika Köth (Susanne) sich als eine Schauspieler-Sängerin in des Wortes bester Bedeutung erweisen und Ingrid Bjoner (Gräfin) ihrer so oft ins allzu Sentimentale verfälschten Partie überaus lebensvolle, ja farbige Elemente vermitteln, so bedeutete vollends der Cherubin Herta Töppers darstellerisch wie auch vokal einen Genuß schlechthin. Die „kleinen“ Partien, mit Lilian Benningsen, Rosl Schwaiger, Walter Kreppel, Paul Kuen, Georg Wieter und Friedrich Lenz besetzt, rundeten das Ganze zu einer Ensembleleistung ab, die ihrem

Betreuer Rudolf Hartmann als Mozart-Regisseur alle Ehre machte. Fritz Rieger wußte als musikalischer Leiter die von der Rampe ausgehende Spannung noch zu vertiefen; Helmut Jürgens hatte es als Bühnenbildner vortrefflich verstanden, die erforderlichen optischen Akzente zu schaffen, ohne der besonderen Atmosphäre des Hauses Gewalt anzutun. Eberhard Otto

### Von den Auslands-Kulturtagen

Dortmund

Held des Musikkomödien-Abends am Beginn der Auslands-Kulturtage wurde zunächst ein Mann mit echten Schrankkoffermuskeln. Sein Name: Gustave Wion von der Opéra Comique in Paris. Wohlbefähigt, die mit Señoras Liebhabern gefüllten zwei Standuhren („Spanische Stunde“) huckepack treppauf und treppab zu schleppen. Außerdem hat der Mann ein wahrhaft goldenes Elefantengemüt und eine Baritonstimme, mit der ein Wotan oder Golo Ehre einlegen kann. Auch die vier Solokollegen, die aus verschiedenen Städten Frankreichs herbeigeeilt waren, um den reizvollen Maurice Ravel-Einakter in der Originalsprache aufzuführen, sangen sich wirksam ein. „Le Bœuf sur le Toit“ von Darius Milhaud gab Dortmunds Tänzern Gelegenheit, sich im Stil der zwanziger Jahre äußerst lustig und kunstseidenbunt zu verausgaben, ohne den Ballettschnürschuh anlegen zu müssen. „Angélique“, Jacques Iberts Musikmoritat, wäre den Dortmunder Sängern etwas arg laut nach Fernseh-Millowitsch ausgefallen — hätte nicht ein weiterer Baritonheld, William Pearson, an dem wiederum die afrikanische Hautfarbe echt war, plötzlich erwiesen, wie umwerfend taumelig man das singen und spielen kann. Das Orchester unter Paul Jamin, Heinz Panzer und Rolf Agop hatte sich recht erfreulich auf französischen Witz umgestellt. Heinrich von Lüttwitz

### Nymphenburger Impressionen

München

Bereits zum 14. Male versammelten sich die Freunde der Residenz im steinernen Saal des Nymphenburger Schlosses bei Kerzenlicht zu ihren traditionellen Sommerspielen. Man ist dabei etwas exklusiv unter sich, man braucht sich nicht um Besucher sorgen, die Abende sind ausnahmslos ausverkauft, und man serviert auch nur musikalische Spezialitäten. So ließ man sich von dem Ensemble „Pro musica antiqua“ aus Brüssel Musik des Mittelalters und der Renaissance vorführen, man genoß den großen englischen Tenor Peter

Pears mit Liedern von Couperin, Purcell, Stradella, Dowland, zu denen er sich von Julian Bream auf der Laute oder der Gitarre begleiten ließ. Henzes Canzone aus seiner „Kammermusik 1958“ hinterließ inmitten dieser Nachbarschaft recht aufmerksame Wirkungen. Die im vorigen Jahr erstaufgeführte Oper „Die Heimkehr des Odysseus in sein Vaterland“ von Monteverdi erklang erneut. Das Stuttgarter Kammerorchester war auch wieder gekommen, das Koeckert-Quartett und die Münchener Philharmoniker spielten unter Fritz Rieger alte Musik. Den letzten Abend bestritt Enrico Mainardi mit dem Münchener Kammerorchester als Solist und als Dirigent. Er spielte das Cellokonzert in Es-Dur von Vivaldi und eine fast ins Unendliche meditierende Elegia für Violoncello und Streichorchester aus der eigenen Notenfeder mit sehr vorsichtigen impressionistischen Zügen, ein rechtes melodienselig schwelgendes Stück für sein Instrument. An einer kleinen dreiteiligen Sinfonie von Johann Christian Bach fesselte ganz besonders der feine zarte lyrische Gesang des Andante-Satzes mit seiner besinnlichen Stimmung. Und den Abgesang als köstliches Dessert bildete die witzige Sinfonie „Per la commedia intitolata il Distratto“ von Joseph Haydn, die erst neu entdeckt wurde, sonst wäre man ihr sicherlich wohl schon öfters in den Konzertsälen begegnet. Die Späße, die Haydn hier mit allen Listen seiner bekannten musikalischen Überraschungstechnik treibt, zeigte der fein und delikat mit dem klanglich schön ausgeglichenen Ensemble musizierende Dirigent Mainardi in ihrem ganzen Übermut auf.

Joachim Herrmann

Chormusik einbezogen wurden. Hervorgehoben seien das Vlach-Quartett, das Strub-Quartett, das Hamburger Bachorchester unter Robert Strehli mit Haydns Flötenkonzert D-Dur (Solist: Karl-Heinz Zöller). Der Versuch, Spohrs Kammermusik der Vergessenheit zu entreißen, ist aller Ehren wert, aber zum Scheitern verurteilt. Die Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug von Bartók erlebte eine hinreißende Interpretation durch das Klavier-Duo Liselotte Gierth und Gerd Lohmayer mit Karl Peinkofer und Ludwig Porth am Schlagzeug. Daneben blieb das „studio für neue musik hannover“ der „Musikalischen Jugend Deutschlands“ unter Klaus Bernbacher vergleichsweise blaß. Eine Uraufführung von Karl-Heinz Köper „Musik für sechs Blasinstrumente und Kontrabaß“, als Auftragsmusik für Hitzacker geschrieben, zeugte für die Absicht des Komponisten, von der Unterhaltungsmusik her dem Instrumentarium des Jazz den kammermusikalischen Stil zu erschließen. Die Aufnahme eines Werkes von Nono beweist, daß Hans Döscher als Programmgestalter versucht, auch in dem Elbstädtchen Verbindung mit der europäischen Avantgarde zu halten.

Hugo Heusmann

#### Europäische Wochen

Passau

Die Dreiflüssestadt leiht den nun im achten Jahr veranstalteten Europäischen Wochen ihre ideale geographische Lage und ihre ebenso idealen architektonischen Gegebenheiten für Freilichtaufführungen. Beethovens „Missa Solemnis“ stand am Beginn. Der Chor der Gesellschaft der Musikfreunde Wien, ausgezeichnet einstudiert, das kultivierte Orchester „Philharmonia Hungarica“ und das etwas unausgeglichene Solistenquartett Liselotte Fölser, Ira Malaniuk, Lorenz Fehenberger und Josef Greindl, wirkten zusammen. Heinrich Hollreiser als Dirigent führte bis zum Agnus Dei einen fast erfolgreichen Kampf mit der ungünstigen Raumakustik. In den ersten Tagen gab es außerdem Kammermusik in höchster Vollendung: Mozart, Ravel, Beethoven, dargeboten vom Trio di Trieste. Der Residenzplatz mit dem Ostchor des Domes war Kulisse für Verdis „Don Carlos“, den Alberto Erede straff und authentisch italienisch leitete. Die Inszenierung von Oskar Walleck paßte sich sehr opernwirksam der Architektur an, die auf der Bühne von Fritz Kruspersky und Manfred Domsdorf durch wenige treffende Stücke ergänzt war. Die Titelpartie sang großartig ein verheißungsvoller junger Tenor Rudolf Frauchl; überzeugend in Gesang und Darstellung waren Gottlob Frick (Philipp) und Heinz Imdahl (Posa), der

#### Musik im Kammerstil

Hitzacker

Händels Pastorale „Acis und Galatea“ in der Neuübertragung von Konrad Ameln erlebte eine ausgezeichnete, wenn auch in den Zeitmaßen zeitweilig überzogene Aufführung unter Christoph Stepp mit Marilyn Horne, Hans-Joachim Rotzsch, John Maloy, Gotthard Kronstein, dem Hamburger Bachorchester und der Solistenvereinigung der Hannoverschen Chorgemeinschaft. Ob eine rein oratorische Aufführung, wie hier, unter Verzicht auf Inszenierung und Bühnenbild diesem im Händeljahr 1959 auf verschiedenen Opernbühnen gespielten Werk zuträglich ist als eine, allerdings ebenfalls problematische, szenische Aufführung, muß bezweifelt werden. Das Programm der Kammermusikwoche war bestimmt durch die Jubilare des Jahres: Händel, Haydn, Spohr und Pfitzner, wobei auch Werke für Kammerorchester, Lied und



Großinquisitor Randolph Symonettes dagegen etwas gewaltsam. Hilde Hillebrecht bot als Elisabeth höchste Gesangskultur, und Annie Delorie war eine Eboli, die der Dramatik des Ausdrucks gelegentlich einige Ausgeglichenheit ihrer großen Stimme opfert. Mit solchem Niveau werden die Passauer Europäischen Wochen bald zu den international bekannten künstlerischen Sommerereignissen zählen.

Franz A. Stein

### Volkslied und elektronische Musik

Trossingen

Der diesjährige Musiktag rückte aus der Spezialisierung auf Einzelgebiete und aus der Isolierung in der Verwendung der Harmonikainstrumente heraus und versuchte, den „Anbeginn eines Weges zur Veredelung des Instrumentariums, der Literatur und der Denkweise“ auf eine breite und vielseitige Plattform zu stellen. Man hörte Werke von Herrmann, Brehme, Rein, Jakobi. Kantaten, Gesänge und Volksliedbearbeitungen regten zur Diskussion an, ohne Gültiges gebracht zu haben. Werke für Akkordeonorchester zeigten den Weg in Neuland mit Kompositionen von Girnatis, Degen, v. Knor, Brehme und Gebhard, während die Mitte einer gediegenen Orchestermusik von Herrmann, Seiber und Gebhard eingehalten wurde. Frommel, Thilman und besonders Brier konnten nicht recht überzeugen. Um so mehr das aus allen Veranstaltungen herausragende elektronische Studiokonzert mit Brehmes „Aphorismen“, Strawinskys „Pastorale“ und Debussys „Childrens Corner“. Kammermusik und Lied blieben außer einer Sonatine für Chromonika und Cembale zu sehr im Experiment stecken. Der „Weg zur Vervollkommenung“ wurde in der Interpretation eines Etüdenlehrganges aufgezeigt; Vorträge zur Problematik des Tages rundeten das Bild ab.

Helmut Degen

### Musikfest am Bodensee

Konstanz

Zum zehnten Male fand das Konstanzer Musikfest statt, und es ist aufschlußreich zu beobachten, wie auch bei diesem Konzertzyklus das Bestreben der Veranstalter dahin geht, durch prominente Stars aus aller Welt den äußeren Glanz immer mehr zu steigern, statt ein Forum zu schaffen für die autochthonen Kräfte dieser alten Kulturlandschaft, die immerhin zur Wahlheimat von Julius Weismann, Walter Braunfels, Christian Lahusen und Hermann Ambrosius wurde. Am glücklichsten zeigte sich die Programmwahl bei dem Eröffnungskonzert, das von jeher einen bedeutenden, wenigstens entfernt mit dem Bodenseeraum verbundenen

Komponisten als Gast sah. Im vergangenen Jahr hatte man Paul Hindemith aus dem benachbarten Zürich herbeigerufen; dieses Mal erschien der Westschweizer Frank Martin im alten Konzilsaal als Dirigent seiner „Ouvverture en hommage à Mozart“ wie seines 1950 entstandenen Violinkonzerts, dem der junge Schweizer Hansheinz Schneeberger ein glänzender Interpret war. Im übrigen waren in den neun Konzerten die Novitäten, die in dem superkonservativen Seeklima schon immer nur spärlich gediehen, dieses Jahr noch dünner gesät. Das Quartetto di Roma brachte ein Klavierquartett des Triester Komponisten Giulio Viozzi, das unter Edmond de Stoutz virtuos musizierende Zürcher Kammerorchester ein Concerto da camera von Peter Mieg aus Lenzburg, beides recht eklektische Werke, die ihren Rhythmus von Strawinsky, ihre Klangfarben aber von Ravel beziehen. Jugendlieder von Alban Berg, die Elisabeth Grümmer brachte, überraschten durch ihre romantische Tonalität und fast straussische Klangfülle. Höhepunkte der kompositorischen Aussage bildeten in einem Abend des Koeckert-Quartetts Arthur Honeggers ebenso vitales wie melodisches Zweites Streichquartett sowie Béla Bartóks Divertimento für Streichorchester, mit dem Edmond de Stoutz den Musiktagen einen glanzvollen Schlußakkord anfügte.

Franz Hirtler

### In der Geburtsstadt Webers

Eutin

Mit einer Aufführung von Webers „Freischütz“ wurden die Eutiner Sommerspiele eröffnet. Rund 2 000 Zuhörer bedachten die Darbietung im Eutiner Schloßpark als eine gute Ensemble-Leistung mit lebhaftem Beifall. Für den Jägerchor gab es Applaus auf offener Szene. Die Hauptrollen sangen Evelyn Schildbach (Agathe), Harriet Karlsond (Ännchen), Hermann Rohrbach (Caspar) und Herbert Doussant (Max). Das Vereinigte Hamburger Orchester unter Leitung von Erwin Jamrosy und Chöre aus Flensburg und Eutin konnten sich unter den günstigen akustischen Verhältnissen der Freilichtbühne am großen Eutiner See bei völliger Windstille gut entfalten.

dpa

### Händel-Fest unterm Wetterstein

Elmau

Im Zeichen Händels stand die zweite der diesjährigen Musikwochen auf Schloß Elmau. Als einzige ihrer Art ausschließlich dem kammermusikalischen Schaffen des Meisters vorbehalten, erschloß sie selbst dem Kenner manch neue

Aspekte. Als Spiritus rector und künstlerischer Leiter des Ganzen kam Wilhelm Stross mit seinem illustren Streichquartett wieder einmal zu hohen Ehren. Mit sinnlich-üppiger Tongebung musizierten er und sein Kammerorchester so klangschwellig, daß das affektgeladene Spiel nicht selten eine romantische Färbung erhielt, die Händel kaum anstehen mochte. Doch freute man sich immer wieder an der einzigartigen Streicherkultur dieser exakt aufeinander eingespielten Musikanten. Unvergleichliches bot auch Li Stadelmann am Cembalo, eine Meisterin der heute nur noch wenigen geläufigen Kunst des Improvisierens. Sie erprobte sie mehr als einmal in bekannten, aber auch wenig gespielten Kammermusikwerken des Meisters — allein oder als Partnerin hervorragender Bläuersolisten führender Orchester Münchens, vorab mit Walther Theurer und Kurt Kalmus. Nur dort, wo ihr Musiziereifer gelegentlich dem Virtuosen übermäßigen Tribut zollte, vermochte man ihnen nicht zu folgen. Von den Streichern ließ neben Stross Oswald Uhl als feinsinniger Gambist aufhören. Clara Ebers beglückte in einer Reihe von Arien durch vorbildliche Gesangkultur und die natürliche Schlichtheit ihres Vortrags. Musikalischer Jugend aus Oberammergau dankte man unter der beschwingten Leitung von Hermann Handerer die eindrucksstärke Wiedergabe eines Anthems; die „Wassermusik“ ertönte zum festlichen Ausklang dieser musikerfüllten Tage. Jürgens Völckers

#### Kieler Woche

Kiel

Zur Kieler Woche gab man Werner Egks „Revisor“ in der lebendigen Regie von Wolfgang Blum und mit Rolf Christiansens gelungenem Bühnenbild. Das festliche Publikum hatte seine helle, durch starken Beifall bewiesene Freude daran. Dieses Werk erwies sich als Erholung und Erfrischung inmitten so vieler symbolträchtiger, „modern“-betonter Gegenwartsstücke. Von den an der Aufführung Beteiligten, die alle Ausgezeichnetes leisteten, seien genannt Fritz Brauch, Wilhelm Hruschka, Sieglinde Hopf und Clementine Mayer, Oskar Röhling, Fritz Bräuer und Wolfgang Bischoff, sowie Beppo Louca und Karlheinz Erler, deren Komik ebenso deftig wie überwältigend war. Das Niederländische Staatsballett (Leitung: Sonja Gaskell, Dirigent: Anton Kersjes) bewies sein gutes technisches Können an den heute üblichen Versionen von althergebrachtem Ballett („Les Sylphides“), brachte „Die Gezeiten“ mit der expressiven

Musik von Lex van Delden und „Les Caprices de Cupidon“ mit einer substanzarmen Begleitmusik von Jens Lolle. Warum zeigen gastspielende Theater nicht das Neue, das auch sie an den Stätten ihrer Wirksamkeit üben? Der diesjährige Tanzabend der Kieler Bühnen gab darüber hinaus die Möglichkeit, einige neuere Musik zu hören. Das ist vor allem der versierten Ballettmeisterin Elisabeth Elster zu verdanken, die drei stilistisch verschiedene Werke wählte, an denen sie ihr hohes Können, wie auch das ihrer Tanzgruppe wieder einmal beweisen konnte. Zu Beginn und am Ende standen Rimsky-Korsakows „Scheherazade“ und Boris Blachiers neoromantische „Harlekinade“. Als musikalisch gewichtiges Stück stand dazwischen Bartóks „Wunderbarer Mandarin“ mit seiner starken, vor 40 Jahren geschaffenen Musik. Die Gestaltung durch Herbert Juzek a. G. Heinz Mansfeld, Peter Hambsch, Luitgard Singer ist hervorzuheben. Wie immer bei Ballettabenden bewährte sich Heinz Strasser am Pult des zuverlässig spielenden Städtischen Orchesters.

Georg C. Winkler, der unter großer Anteilnahme seiner zahlreichen Freunde in einem Symphoniekonzert, in dem er Bruckners Sechste mit dem hervorragend disponierten Orchester als seine letzte Tat in Kiel brachte, durch den Vorstand des Vereins der Musikfreunde verabschiedet worden war, stand in dem von ihm mit größter Gewissenhaftigkeit und überragendem Können erarbeiteten „Revisor“ zum letzten Male am Pult der Kieler Oper, deren Geschicke er trotz vielfacher Behinderungen acht Jahre lang geleitet hat, was ihm die einmütige Anerkennung durch die Fachwelt eintrug. Edgar Rabsch

#### ÖSTERREICH

##### Internationales Musikfest

Wien

Während der Wiener Festwochen veranstaltete die Wiener Konzerthausgesellschaft ihr Internationales Musikfest. Im Unterschied zu den vergangenen Jahren reichten diesmal die Programme von Bach und Gesualdo di Venosa bis zu den jüngsten Seriellen, wobei in Wien selbstverständlich auch Haydns gedacht wurde. Gleich im festlichen Eröffnungskonzert unter Lorin Maazel spielten die Wiener Symphoniker Haydns Ouvertüre zu „Orpheus und Eurydike“, Hans Swarowsky dirigierte die vom Akademie-Kammerchor und der Philharmonia Hungarica ausgeführte Nelson-Messe, Karl Münchinger mit dem Stuttgarter Kammerorchester widmete sein erstes Konzert



ausschließlich Haydn. Enrico Mainardi dirigierte ein Haydn-Konzert und spielte den Solopart des Cello-Konzerts D-Dur. Wilhelm Backhaus interpretierte in seinem großartigen Klavierabend drei seltene Haydn-Werke (die Sonate in Es-Dur, die Variationen f-Moll und die große Phantasie in C-Dur), und schließlich führte Paul Hindemith mit dem Wiener Kammerchor, den Symphonikern und den Solisten Lipp, Sjöstedt, Dickie und Guthrie die große Cäcilien-Messe auf, der gewissermaßen als Ouvertüre die einzigartig kühne Symphonie in Es-Dur, „Der Philosoph“, vorausging.

Neben dem Bach-Abend von Nathanael Milstein, den von Gino Francescatti vorgetragenen Beethoven-Sonaten, einem Schubert-Abend von Jörg Demus und einem glanzvollen Beethoven-Konzert unter Rudolf Kempe fehlten auch die Komponisten des Übergangs nicht, jene Meister des späten 19. Jahrhunderts, die immer wieder das Publikum in die großen Konzertsäle locken — und die bei Musikfesten dieser Art meist ausgespart werden: Lorin Maazel brachte als konzertante Erstaufführung Ravels zauberhafte Zauberoper „L'Enfant et les sortilèges“, der junge Amerikaner Thomas Schippers dirigierte sehr präzise und temperamentvoll Tschaikowskys vierte Symphonie und das wirklich kaum mehr erträgliche vierte Klavierkonzert von Saint-Saëns, das Robert Casadesus mit bewunderungswürdiger Virtuosität spielte; das Janáček-Quartett und das Smetana-Quartett spielten Werke ihrer Namenspatrone und gemeinsam das Mendelssohn-Oktett; die Dresdener Staatskapelle unter Franz Konwitschny bekannte sich mit Werken von Dvořák, Reger und Richard Strauss ebenso überzeugend zum 19. Jahrhundert wie Joseph Keilberth mit seinen Bambergern, die gleichfalls Reger, dann Pfitzner, und zwar das Violinkonzert mit Edith Peinemann, aber auch Hindemiths Bostoner Symphonie spielten. So waren die eigentlichen „harten Nüsse“ gut verpackt und weniger schwer zu knacken. Zu diesen zählt freilich nicht das im Auftrag der Wiener Konzerthausgesellschaft geschriebene Oratorium „Furchtlosigkeit und Wohlwollen“ von Werner Egk. Hierzu benützte der Komponist einen selbstverfaßten Text nach einer altindischen Legende, den er bereits 1931 einmal vertont hatte. Egk setzt ein großes Orchester, einen gemischten Chor und einen Sprecher für die Geschichte von dem Mann ein, der dreimal falsch beschuldigt wird und sowohl seine Ankläger wie seine Richter, ja sogar die Elefanten, die ihn zu Tode trampeln sollen,

durch Furchtlosigkeit und Wohlwollen überwindet. Wer Egks Musik, etwa die zur „Irischen Legende“, kennt, dem wird dieses umfangreiche Werk nichts Neues demonstriert haben, es wäre denn die Virtuosität seines Autors in der Orchesterbehandlung sowie seine Kraft beim Bewegen großer instrumentaler und chorischer Massen. Da wir von Massen sprechen: am unbedenklichsten bedient sich ihrer Karl Amadeus Hartmann in seiner *Sieben-ten Symphonie*, deren Themen und kontrapunktische Kleinformen untergehen im Blechbläsergeschmetter und im Donner einer von acht Mann bedienten Schlagwerkbatterie. Georg Solti war der lebhaft gefeierte Dirigent dieser Mammut-Symphonie. Einen großen Apparat mit vier Solisten und Sprecher, Chor (Wiener Singakademie) und Orchester (Philharmonia Hungarica) setzt auch Bohuslav Martinů in Bewegung, um die älteste poetische Menschheitsdichtung, das auf Steintafeln aufgezeichnete „Gilgamesch“-Epos der Sumerer, zu vertonen. Aber er tut es ohne archaische Stilisierung, die ein solcher Text wohl erfordert. Die meisterhafte Interpretation betreute Paul Sachser. Das Interessanteste und Neueste brachte das Riesenensemble des Westdeutschen Rundfunks Köln: Zwei *Nocturnes* von Giselher Klebe, „Le Visage Nuptial“ von Pierre Boulez, „Canto sospeso“ von Luigi Nono und die „Gruppen für drei Orchester“ von Karlheinz Stockhausen unter der Leitung des Komponisten, der von Bruno Maderna und Pierre Boulez an den beiden anderen Dirigentenpulten assistiert wurde. Es gab lebhaften Beifall für die Ausführenden und vereinzelt Pfiffe. Aber Anton von Weberns „*Marcia funebre*“ aus den „Sechs Stücken für Orchester“ mußte wiederholt werden.

Zum Schluß das Erfreulichste: ein Auftragswerk der Wiener Konzerthausgesellschaft, Boris Blachers „*Requiem*“ für zwei Soli, Chor und Orchester, eine völlig unkonventionelle, aber ergreifende Vertonung des lateinischen Textes, sparsam in den Mitteln, klar im Satz und auch beim ersten Anhören fast Note für Note zu erfassen. Ebenso meisterhaft und klar die Interpretation durch Hilde Zadek, Heinz Rehfuß, die Singakademie und die Wiener Symphoniker unter Georg Solti. Schließlich, jenseits von „modern“ und „interessant“: ein Bartók-Konzert unter Ernest Bour mit drei Meisterwerken und zwei Meisterinterpreten. Geza Anda spielte den Solopart des zweiten und dritten Klavierkonzerts, Yehudi Menuhin den des zweiten Violinkonzerts. Helmut A. Fiechtner

## Musik an historischen Stätten

Salzburg

Im zweiten Jahr des Bestehens zeigte das Kammermusikfest „Musikalischer Frühling“ bereits eine unverwechselbare Eigenprägung. Das harmonische Zusammenwirken auswärtiger Ensembles mit den einheimischen Streichern und Bläsern ergab unter der künstlerischen Leitung von Wilhelm Stroß ein gut zusammengespieltes Kammerorchester. Zu den bewährten Spielstätten: den prächtigen Barocksälen der Residenz und des Mirabellsschlusses, den sakralen Räumen der Stiftskirche St. Peter und der Basilika Maria-Plain, den blühenden Schloßparks, der Terrasse von Leopoldskron und der Gartenbühne der Frohnburg, traten erstmalig die gotischen Säle und Stuben der Veste Hohensalzburg. Aus der Fülle von rund 30 Veranstaltungen seien die bemerkenswertesten Eindrücke festgehalten: die Eröffnung in Mozarts Wohnhause mit einem Vortrag „Vom Barock zur Klassik“ von Erich Valentin, eingerahmt von je einem Quartett Haydns und Mozarts; dazwischen spielte Kurt Neumüller auf dem Mozart-Flügel die c-Moll-Phantasie KV 475. Die Sinfonia concertante von Mozart (KV Anhang 9) musizierten die trefflichen Prager Solisten M. Hašek, V. Říha, K. Bidlo und V. Kubat; bei der „Haffner-Serenade“ glänzte der Salzburger Konzertmeister Joseph Schröcksnadel durch elegantes Spiel. Das Klavierkonzert KV 414 spielte der 17jährige Salzburger Gernot Sieber ganz im Sinne Mozarts. In St. Peter hörte man unter Joseph Messners umsichtiger Leitung Mozarts „Lauretanische Litanei“ KV 109 und Haydns „Johannes-Messe“; in Maria-Plain brachte Bernhard Paumgartner die von Mozart 1779 für diese geheiligte Stätte geschriebene strahlende „Krönungsmesse“. Auf der Freiluftbühne der Frohnburg ging diesmal die bezaubernde Jugendoper des elfjährigen Mozarts „La finta semplice“ durch Paumgartners Opernstudio unter Rolph Maedels gewandter Stabführung und der improvisatorischen Regie Géza Redcs in Szene. Lobend erwähnt sei ein schöner Abend des Wiener Konzerthausquartetts mit Quartetten Haydns, Mozarts und Schuberts. Karl Maria Schwamberger bot mit seinem Baryton-Trio eine Auswahl aus den von Haydn für dieses Lieblingsinstrument des Fürsten Eszterházy geschriebenen Werken. Wilhelm Stroß, der mit seinem Quartett Mozarts KV 387 und Beethovens C-Dur-Quintett op. 29 vortrefflich musizierte, verband sich mit Li Stadelmann zu einer stilvollen Wiedergabe Mozartscher Geigensonaten. Zu einer Pfitzner-Ehrung

wurde das vom Stroß-Quartett gespielte c-Moll-Quartett des Meisters, dessen Dr. Diemer in einer kurzen Ansprache gedachte. Auf der Hohensalzburg gab es Musik von Hofhaymer und Isaac, sowie einiges von deutschen, englischen und italienischen Frühbarockmeistern, dargeboten vom Madrigalchor, einer Violen- und einer Posaunengruppe des Mozarteums. Vor dem Pegasusbrunnen im Mirabellgarten bescherten uns die Prager Bläser eine prächtige Serenade. Genannt sei ferner eine Matinee des Münchner Streichtrios, geführt von dem Salzburger Geiger Joseph Steinhäusler; köstliche Eindrücke vermittelte uns auch die letzte Abendmusik der Camerata academica unter Paumgartner mit entzückenden Divertimenti von Mozart sowie Joseph und Michael Haydn. Den erfreulichen Abschluß bildete ein Haydn-Festkonzert des Münchner Kammerorchesters unter Hans Stadelmaier, bei dem der junge Tübinger R. A. Bohnke das Klavierkonzert in D spielte.

Egon Kornauth

## Wiener Festwochen

Wien

Wagners „Tristan“ hat seine Vorgeschichte in Wien: 1861 war der Meister voller hoher Erwartungen hierhergekommen, bedeutende Mittel waren bereitgestellt für das schwierige und anspruchsvolle Werk, aber es fand sich kein geeigneter Sänger für die Titelpartie. Dann dauerte es bekanntlich vier Jahre, bis „Tristan und Isolde“ in München uraufgeführt wurde. Im Jahr 1903 gab es dann, gewissermaßen als Revanche, an der Wiener Hofoper eine „Tristan“ — Neuinszenierung, die in ihrer Art sensationell war und geeignet gewesen wäre, eine neue Epoche der szenischen Wagner-Interpretation einzuleiten. Gustav Mahler stand am Dirigentenpult und führte Regie, Alfred Roller hatte die revolutionär-neuen Bühnenbilder und Kostüme geschaffen. Zum ersten Male hatte die „nervöse Farbenromantik der Moderne“, des Impressionismus, bzw. der Wiener Sezession die Bühne erobert. „Licht und Luft“, heißt es in einem zeitgenössischen Bericht, „musizieren mit dem Wagnerschen Orchester; die Grundakkorde jedes Aktes werden zu leuchtendem Schein“. Die Requisiten waren aufs Allernotwendigste reduziert in den drei Farbsymphonien in Purpur, Violett und Grau, die aufeinander folgten.

Nun hat auch Herbert von Karajan, wie seinerzeit Mahler, seinen „Tristan“ neuinszeniert und dirigiert. Diese Aufführung war zugleich auch der Beitrag der Wiener Staatsoper zu den Festwochen



1959. Wieder hatte sich Karajan, wie für die drei Ring-Opern, Emil Preterorius als Bühnen- und Kostümbildner geholt, und was dieser hier geschaffen hat, gehört zum Besten, das wir von seiner Hand kennen. Gleich das Bühnenbild zum ersten Akt ist einfach, wuchtig und dekorativ: man sieht nur den Vorderteil eines Gigantenschiffes mit mächtig bis über die halbe Bühnenhöhe aufragendem Bug. Den Eindruck des „Innenraums“ schaffen drei riesige Segelsegmente. Noch mehr stilisiert und mit raffinierten Lichtwirkungen ausgestattet präsentiert sich der zweite Akt, auf dessen Höhepunkt die Liebenden wie in einem ätherblauen Raum frei zu schweben scheinen. Im letzten Bild ist das bürgerliche Ruhelager unter der Linde durch eine Felsplatte ersetzt, die nicht mehr von zinnenbewehrten Burgmauern, sondern von hochragenden nackten Felswänden flankiert wird. In den Hauptrollen: Wolfgang Windgassen, Birgit Nilsson, Hilde Rössel-Majdan, Otto Wiener und Gottlob Fricke — ein glänzendes Ensemble, das freilich nicht immer den Orchesterstürmen gewachsen war, die Karajan entfesselte. Lediglich Birgit Nilsson dominierte fast mühelos mit einer der stärksten und schönsten Stimmen, die man heute auf einer Opernbühne hören kann. Die Wiener Philharmoniker unter Karajans Leitung spielten intensiv, klangschön und mit einem Maximum an Präzision. Kleine regieliche Ungeschicklichkeiten, die sich durch die weitgehende Stilisierung ergaben, vermochten den Eindruck einer wohlstudierten, bedeutenden und festlichen Aufführung nicht zu beeinträchtigen.

Helmut A. Fiechtner

## Theater auf dem nächtlichen See

Bregenz

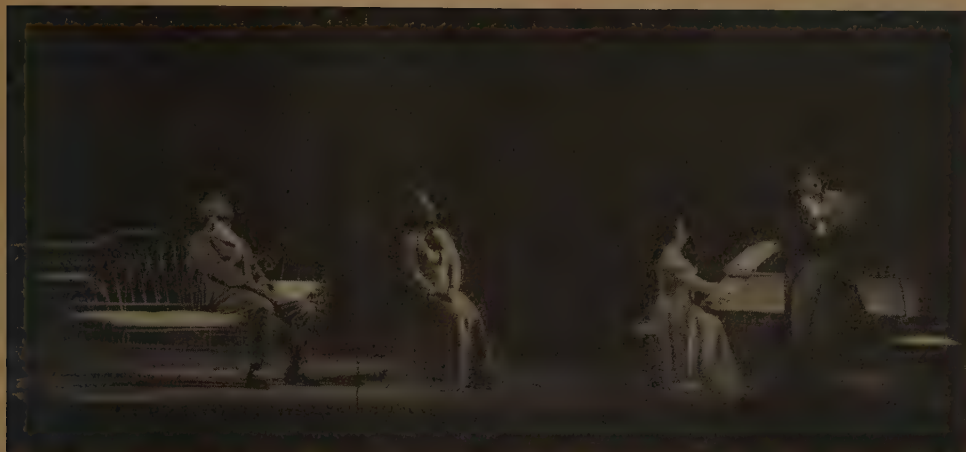
„Kunst und Natur“ vereinen sich nicht ganz so leicht, wie es das ausgehende 19. Jahrhundert erhoffte und das Programmheft der malerischen Festspielstadt am Bodensee ankündigt. Dennoch ist die reiche Palette, die sich hier in vier Wochen ausbreitete, recht organisch abgestimmt. Ihr geistiger Kern lag zweifellos wiederum in den Schauspielen des Wiener Burgtheaters, das diesmal Bernt von Heislers freie Nachdichtung des türkischen Dramas „Helena bleibt in Troja“ von Selahattin Battu neben Schillers „Jungfrau von Orleans“ uraufführte. Als Gegenpol dazu dominiert die „Natur“ im Spiel auf dem See, wobei man zu Johann Straußens Operettenerstling „Tausend und eine Nacht“ zurückgekehrt ist, der schon vor zehn Jahren den Bregenzer Spielen ihre eigent-

liche Geltung verschafft hat. Der diesjährigen Neuinszenierung verleiht der nächtliche See, den der verantwortliche Regisseur, Adolf Rott vom Burgtheater, als „schönste Freilichtbühne der Welt“ bezeichnete, mit Fontänen und angestrahlten Wasservorhängen, die teilweise die Kulissen ersetzen, einen besonders zauberhaften Rahmen. Da auch die von Nico Dostal leicht überarbeitete Musik und der exotische Stoff der Ausstattungsoperette die Versetzung in solch optisch und akustisch zerfließende Dimensionen erlauben, bleibt ein überzeugender Gesamteindruck. Die virtuose Dirigiertechnik Heinrich Hollreisers überbrückte mit den Sängern der Staatsoper sowie den auf einer Art Floß postierten Wiener Symphonikern ungeheure räumliche Entfernungen und verlieh dem Ganzen auch musikalische Leuchtkraft. Die wohlfundierte Mitte zwischen modernem Schauspiel und musikalischer Phantasmagorie bildeten vier Konzerte der Wiener Symphoniker u. a. mit Haydns „Jahreszeiten“, Bruckners f-Moll-Messe und den Vier letzten Liedern von Richard Strauss, die Lisa Della Casa sang. Ein Ballettabend mit Gottfried von Einems „Medusa“ und Glucks „Don Juan“-Pantomime, sowie drei Opern-Einakter eines Mailänder Ensembles (Monteverdi, Cimarosa und Donizetti) rundeten das Festival ab. Franz Hirtler

## Kleist-Novelle als Oper

Salzburg

Novitäten stehen hoch im Kurs. Das Interesse an den Salzburger Festspielen konzentrierte sich merklich auf die neue Kleist-Oper „Julietta“ von Heimo Erbse, die freilich keine Erfüllung bedeutete. Der Typ der Opera semiseria wird in der Gegenwart offenbar besonders gepflegt; aber gerade diese Gattung verlangt höchste schöpferische Potenz, wenn sie dem beständigen Spiel der Gefühle gerecht werden will. Bei Erbse trifft dies nur sehr bedingt zu, denn er verwechselt allzu oft Komik mit Parodie und untermauert das Tragische nicht so hintergründig, wie es wohl dem Kleist-Stoff der „Marquise von O...“ entsprochen hätte. Verfremdungseffekte rücken das Geschehen, das Anlaß zu sozialkritischer Aussage hätte geben können, in ein psychologisches Zwielicht. Der Aufriß tragischer Komplexe wurde thematisch durch vordergründige Episoden unterhöhlt, ohne daß damit das feingeäderte Spiel einer Semiseria geglückt wäre. Zweifellos ist das Libretto mit seinen eingeblenkten Ballettszenen dramaturgisch geschickt gebaut, jedoch sind vielfach die Akzente zugunsten einer grellen realistischen Komik verschoben. Musikalisch löst Erbse diese Pro-



Heimo Erbses „Julietta“ in Salzburg

Foto: PSF

bleme mit einer amüsierenden Naivität, die Rossini-Melodik mit Orffscher Rhythmik kombiniert. Das ergibt zwar einen vehementen und vitalen Musizierstil, zumal auch eine sehr dünne zeichnerische Linienggebung vorherrscht. Kompositionstechnisch verfolgt er mit Hartnäckigkeit das Prinzip der Wiederholung, doch es nutzt sich allzu rasch ab und bewirkt eine Minderung der Spannung. Eine gekonnte Sprachbehandlung zeichnet das Stück aus; auch dort, wo es gilt, klangliche Kontraste und musikalisches Raumgefühl zu schaffen, erweist sich die Struktur als tragfähig. Es finden sich sehr aparte Stellen darunter, die, isoliert betrachtet, als originell zu bezeichnen sind; aber der Bogen zur großen Form will nicht gelingen. Vielfach verbleibt es bei einer witzigen Begleitmusik, die eher filmischer Wirkung zustrebt, als dem Typ einer historisch weitgehend verankerten Operngattung zu entsprechen. Zweifellos liegt Erbses Begabung im Illustrativen, das er fast virtuos meistert. Vielleicht erwächst daraus einmal ein Stil, der auf buffonesker Grundlage in eine zeitgenössische Aussage einmündet, die mit den Mitteln distanzierender Parodie dem Musiktheater in kritischer Form neue Impulse gibt. Die Uraufführung mit Salzburger Starbesetzung besaß zweifellos Format. Rita Streich in der Titelpartie, aber auch Walter Berry schufen eine profilierte musikalische Atmosphäre, der Rudolf Knoll und Sieglinde Wagner, nicht minder Gerhard Stolze, Alois Pernerstorfer und Elisabeth Höngen charakteristische Lichter hinzufügten. Antal Dorati diri-

gierte mit spürbarer Überzeugungskraft die von Oskar Wälterlin, Caspar Neher und Yvonne Georgi optisch betreute Premiere.

Günter Haußwald

#### Heiteres Spiel auf dem Mond

Als Ehrung für den großen Landessohn haben die Salzburger Festspiele ein Werk aus dem leider kaum bekannten Opernschaffen Joseph Haydns in ihr Programm miteinbezogen: „Die Welt auf dem Monde“. Das heitere, handlungsmäßig ganz dem Stil der Commedia dell'arte verpflichtete Operchen fand in dem bewährten Wuppertaler Team mit Georg Reinhardt (Regie), Heinrich Wendel (Bühnenbild und Kostüme) und Erich Walter (Choreographie) eine szenisch gelungene, bis ins kleinste Detail ausgearbeitete Gestaltung. Bernhard Konz erwies sich mit den prächtig spielenden Wiener Philharmonikern als ein mit dem Stil der Haydn-Oper völlig vertrauter Leiter der Aufführung, die in einer wohl gelungenen Eurovisionsendung in alle Erdteile bildlich ausgestrahlt wurde. Die „Bombenpartie“ des alten Buonafede, den es gilt mit Hilfe einer vorgegaukelten Mondwelt dazu zu bewegen, seine beiden Töchter und seine Zofe ihren Liebhabern mit einer tüchtigen Mitgift zuzuführen, machte Oskar Czerwenka gesanglich wie schauspielerisch zu einem Kabinetstück des Abends. Cesare Curzi war der spielgewandte „Drahtzieher“ Ecclitico, trefflich unterstützt von Ernst Gutstein und Ferry Gruber. Das Damentertzett führte die stimmlich großartige





Haydns „Il Mondo della Luna“ in Salzburg Foto: Ellinger

Anneliese Rothenberger an, ihr zur Seite Dodi Protero und Cora Canne Meijer. Es gab lebhaften Beifall, der bestätigte, daß der mutige Versuch einer Haydn-Opernaufführung auf fruchtbaren Boden gefallen ist. Wolfgang Rehm

## SCHWEIZ

### Musikalisches Mosaik

Zürich

Es ist auch in diesem Jahr nicht gelungen, den musikalischen Teil der Festwochen nach einem überzeugenden künstlerischen Grundgedanken zu gestalten. Mit der schweizerischen Erstaufführung der 1956 in Wien uraufgeführten Oper „Der Sturm“ von Frank Martin erfüllte das Stadttheater eine längst fällige Ehrenpflicht, ohne das Werk beim Publikum durchsetzen zu können. Es blieb bei einer einzigen Aufführung! Martins an sich sehr schöne Musik entspricht allerdings nur selten den dramatischen Intentionen Shakespeares; am ehesten ist dies noch in der Unwetterszene zu Beginn und in den mit grotesken Klängen ausgestatteten Rüpel Szenen der Fall. Der Gedanke,

den Luftgeist Ariel durch einen Tänzer darstellen und durch einen vierstimmigen Chor singen zu lassen, hat theoretisch manches für sich, erweist sich aber in der Praxis wegen der Unverständlichkeit des Textes als unzweckmäßig. Die von Hans Zimmermann und Max Röthlisberger inszenierte und von dem jungen Schweizer Dirigenten Christian Vöchting musikalisch gut betreute Aufführung war als Kraftleistung des Stadttheaters ebenso imponierend wie die seit zwanzig Jahren zum erstenmal wieder durchgeführte Gesamtaufführung von Wagners „Ring“ (in der sehr problematischen Inszenierung von Karl Heinz Krahel und Philipp Blessing; Dirigent: Robert F. Denzler), die dank vorzüglicher Leistungen des einheimischen Ensembles und hervorragender Gäste (Martha Mödl, Bernd Aldenhoff, Kurt Böhme) mit herzlicher Begeisterung aufgenommen wurde. Den größten Eigenerfolg erzielte das Stadttheater mit der durch prominente italienische Sänger herausgeputzten Repertoire-Vorstellung von Donizettis „Lucia di Lammermoor“. Von den beiden Kollektivgastspielen erregte das der Berliner Städtischen Oper (Mozarts „Così fan tutte“ in der Inszenierung von Carl Ebert) dank der großartigen, herrlich aufeinander abgestimmten Leistungen der Solisten und des glänzend funktionierenden Zusammenspiels helles Entzücken, während London's Festival Ballet mit recht konventionellen Leistungen aufwartete, unter denen die Rekonstruktion der alten Inszenierung von Strawinskys „Petruschka“ (nach Michael Fokin und Alexander Benois) aus historischen Gründen besonderes Interesse verdiente. Von den fünf Festkonzerten der Tonhalle-Gesellschaft war vor allem das erste bemerkenswert, das unter Leitung von Hans Rosbaud zeitgenössische Schweizer Musik brachte. Rolf Liebermanns vor ein paar Monaten in Paris uraufgeführtes „Capriccio für Sopran, Violine und Orchester“ erzielte auch bei seiner Schweizer Erstaufführung mit neuen Solisten (Maria Stader und Anton Fietz) großen Erfolg. Des weiteren kamen in diesem Konzert noch Frank Martin, Willy Burkhard und Arthur Honegger zu Wort; die Symphonie liturgique des letzteren, die wohl zu den bedeutendsten Bekenntniswerken der zeitgenössischen Instrumentalmusik gehört, erschütterte auch diesmal die ganze Hörerschaft zutiefst. Die drei nächsten Festkonzerte brachten klassische und romantische Stücke unter Leitung der Gastdirigenten Joseph Krips, Wolfgang Sawallisch und André Cluytens und mit den Solisten Wilhelm Kempff, Alexander

Brailowsky und Ricardo Odnoposoff. Im letzten, doppelt geführten Konzert wurde Beethovens Neunte Symphonie dargeboten unter der ganz jugendfrisch anmutenden Leitung des achtzigjährigen Volkmar Andrae, der fast ein halbes Jahrhundert lang als Orchester- und Chordirigent auf das gesamte Musikleben Zürichs entscheidenden Einfluß ausgeübt hatte. Der stürmisch gefeierte Abschied des großen Musikers beschloß als triumphales Ereignis die sonst nicht allzu ereignisreichen diesjährigen Zürcher Musikfestwochen.

Willi Reich

## Oper und Ballett

Lausanne

Wie im Vorjahre hatte die Belgrader Oper auch diesmal einen außerordentlichen Erfolg mit Borodins „Fürst Igor“ zu verzeichnen; dazu Gounods „Faust“ in bulgarischer Sprache. Ein Stück wie „Fürst Igor“ durfte einer begeisterten Aufnahme gewiß sein, nicht nur wegen der berühmten „Polo-wezer Tänze“, sondern auch infolge der sonstigen musikalischen Werte dieser Partitur. Eine ausgezeichnete Besetzung ließ die szenischen und künstlerischen Qualitäten dieses Werks zur Geltung kommen. An erster Stelle muß Miroslav Cangalovic genannt werden, der in ganz erstaunlicher Weise mit unglaublicher Leichtigkeit seine Partien gestaltete. Seine stimmlichen Mittel, seine darstellerische Überlegenheit, seine Dynamik machen ihn zu einem der besten Bassisten der Gegenwart. Die andern Rollen waren nicht minder glücklich besetzt, so vor allem die Titelpartie mit Dusan Popovic. Einstimmige Anerkennung fanden die Chöre, ausgezeichnete tänzerische Leistungen und das tadellose Orchester. Die Bühnenbilder schwankten zwischen Bayreuther Stil und einem ziemlich schweren Expressionismus, ohne jedoch zu einer geistigen Einheit zu gelangen.

Die Aufführung des „Faust“ dagegen hat andere Probleme aufgeworfen. Regisseur Friedrich Schramm hat verschiedene Kürzungen, Umstellungen und Hinzufügungen von Personen vorgenommen. Er hat sich sehr darum bemüht, ein Stück, das dem Zwang der Tradition erlegen war, wieder zu erneuern. Das Ergebnis ist, daß aus psychologischer Sicht dieser „Faust“ viel Goethischer wirkt als gewöhnlich. Das braucht uns nicht zu mißfallen, aber es ist nicht ganz unbedenklich. Alle Deutschen wissen, daß Gounod nicht vermocht hat, den dämonischen Geist von Goethes „Faust“ in seiner ganzen Weite zu erfassen. Aber das ist keine Rechtfertigung dafür, daß Gounods Partitur zu revidieren ist. Die Darsteller der Oper waren aus-

gezeichnet, besonders Drago Starc als Faust' und Radmile Bakovecic als Margarethe, ganz zu schweigen von der außergewöhnlichen Leistung von Miroslav Cangalovic als Mephisto. Das Belgrader Orchester wurde sehr umsichtig geleitet von Oskar Danon.

Eine weitere Reihe von Aufführungen wurde durch das Londoner Festival Ballet bestritten, ein verhältnismäßig junges Ensemble, das aber in hohem Maße Freude am Tanzen, Frische und Natürlichkeit offenbar werden läßt. Höhepunkte waren „Les Etudes“ von Rysager, „Giselle“ und „Symphony for fun“. Im Gegensatz dazu litt „Petruschka“ unter einem gewissen Mangel an Erfindungskraft und Statik in den Massenszenen, abgesehen von dem reichlich verstaubten Bühnenbild. Für dieses typisch slawische Ballett hätte es gewiß anderer Temperamente als der englischen Tänzer bedurft. Stärker als in den Massenszenen näherte man sich etwa in den Pas de deux einer Perfektion. Eigenartig: die männlichen Tänzer John Gilpin und Keith Beckett waren den weiblichen überlegen: denn Jeanette Minty und Anita Landa erreichen keineswegs internationales Format. Dagegen wirkte Natalie Krassovska bei Tschaikowsky sehr anziehend. Tamara Toumanova besitzt unbestreitbar eine verblüffende Technik, eine glänzende ausdrucksmäßige Begabung.

Pierre Meylan

## ITALIEN

### Neue Musik in der Ewigen Stadt

Rom

Weltfest der Neuen Musik in Rom: tönende Rechenschaft der Nationen, zum 33. Male abgelegt unter der Ägide der „Internationalen Gesellschaft für Neue Musik“. Unter der südlichen Sonne schmolz die Starrheit der Satzungen; in Zukunft wird Parität nicht mehr über Qualität herrschen. Hier schon war die Initiative zu spüren, wahrhaft ein Fest zu gestalten: die Jury hatte von sich aus eines der wichtigsten Stücke der musica nova für das Programm fixiert — die „Improvisations sur Mallarmé“ von Pierre Boulez. Offenbar rächten sich einige retrospektive Geister für diese Avantgarde-Tat mit der Nominierung einer lärmvollen, spät impressionistischen „Sinfonia in Do“ von Manuel Rosenthal, die ein völlig falsches Bild von der geistigen Situation in Frankreich gab. Unter Umgehung des Satzungsweges gelangten auch führende Gegenwartskomponisten wie Igor Strawinsky mit „Agon“, Luigi Dallapiccola weniger glücklich mit der zweiten „Tartiniana“ für Violine



und Orchester und Olivier Messiaen mit den „Oiseaux exotiques“ für Klavier und Orchester ins Programm.

Stimmte die Atmosphäre der Ewigen Stadt, das Zeugnis von Vergänglichkeit, wie es in den Überresten antiker Monumente sich darbietet, besonders kritisch? Wir wissen es nicht. Wir können nur sagen, daß uns bewußt wurde, wie unabhängig der Geist von der Erscheinung ist, in der er auftritt — er behauptet sich noch, wenn die Formen zerstört sind. Das mag angesichts der Form-Unsicherheit innerhalb der Neuen Musik bedenklich klingen: aber wir wollen damit nur andeuten, daß zwischen dem Ganzen und seiner „Essenz“ unterschieden werden muß. Der Zug zum Rituellen, in der mehrdimensionalen Serienmusik vorgezeichnet, fand seine Erfüllung in einem der interessantesten Stücke des Festivals: „Samai“ für Kammerorchester von Yoritsumé Matsudaira. Es basiert auf einem zeremoniellen japanischen Hoftanz, dessen Elemente in die serielle Sprache übertragen sind, ohne daß der archaische Duktus — vornehmlich einer von dreizehn Spielern bedienten Schlagzeuggruppe anvertraut — aufgegeben wäre. Luigi Nonos „Incontri“, bezeichnenderweise ebenfalls nicht auf dem normalen Einsendungswege nach Rom gelangt, sind „Begegnungen“ zweier Strukturen, die sich proportioniert zueinander verhalten. Als Füllsel: die braven „Konstellationen für Streicher“ des Dänen Per Nørgaard, eines Nadia-Boulanger-Schülers, und die glatte, nichtssagende Gebärde eines „Concertino“ für Klavier und Kammerorchester von André Casanova, Frankreich; Aldo Clementis „Drei Studien“, ein italienischer Beitrag, sind das gerade nicht, aber in ihrem absoluten Verzicht auf konstruktive Bindungen geben sie dem Hörer nicht mehr an die Hand als eben das Etüdenhafte. Das Konzert des Kammerorchesters „Alessandro Scarlatti“ aus Neapel — Solistin war die Messiaen-Priesterin Yvonne Loriod, die vor allem mit den „Oiseaux exotiques“ Furore machte — wurde sehr einfühlend und in der Wirkung überzeugend von Michael Gielen geleitet, der auch seine eigenen Vier Stefan-George-Gedichte für gemischten Chor und Instrumente selber vorstellte: diese ausdrucksstarke, nicht nur in der Bläserbesetzung, sondern auch in der Ausprägung der Reihentechnik „schönbergische“ Komposition gehört neben dem Werk Matsudairas zu den besonders starken Eindrücken des Festivals.

„Proportion“: das ist ein häufig gebrauchtes Stichwort der Avantgarde. Der Engländer Peter

Maxwell Davies arbeitet mit Verhältniswerten, die der mensuralen Rhythmik des Mittelalters entlehnt sind: die Verbindung des seriellen Stils mit mittelalterlicher Strenge und dem Klanggestus etwa eines Varèse erwies sich dem Ohr indes als ein starres Amalgam. Vor die Frage, wann Konstruktion in Musik umschlägt, sah man sich in Rom mehrfach gestellt. Sie ist nur vom Gehör her zu entscheiden, aber das Gehör kann trügen. Bo Nilssons Miniatur-Kantate „Ein irrender Sohn“ — Dauer: ca. 4 1/2 Minuten — tat ihren Effekt, aber die Einförmigkeit, mit der sich dieser junge Schwede den Vibrationen entfesselter Schlagidiotie hingibt, stimmt nachgerade bedenklich. Was vor einigen Jahren an den „Frequenzen“, einer der ersten Arbeiten Nilssons, für ihn einnahm, scheint jetzt zur Manier zu werden. Die Altistin Carla Henius war sehr zu bewundern. Nilsson nimmt eine neue Klangsinnlichkeit zu eilfertig in Gebrauch, während Pierre Boulez sie sich mit aller Konsequenz zu eigen macht. Seine Mallarmé-Stücke führte er mit einem ausgezeichneten Kammerensemble des römischen Rundfunks, der Sopranistin Eva Rogner und der Pianistin Maria Bergmann zum unbestrittenen Erfolg. In der gleichen Matinee war ein gequält lyrisches Trio für Klarinette, Violoncello und Klavier des Schweden Karl-Birger Blomdahl zu hören, ferner unter dem trefflichen Francis Travis ein polnisches Stück: die folkloristisch inspirierte „Suite de Kurpie“ für Alt und neun Instrumente von Witold Szalonek. Ungleich stärker berührte der zweite polnische Beitrag: Vier „Essais“ für Orchester von Tadeusz Baird.

Als ein bedeutsames Moment muß der große Anteil von Vokalmusik gewertet werden. Boulez mag auch hierin „tonangebend“ sein, aber er steht nicht allein. Ingvar Lidholms kraftvolles Chorwerk „Skaldens Nat“ (der motorisch treibende Nino Sanzogno war von dieser schwedischen Komposition sichtlich gepackt), das seine Stilabsicht beim ersten Hören noch nicht offenbarende „Canticum Psalmi Resurrectionis“ des aus Pommern gebürtigen Dieter Schönbach, die von dem Italiener Riccardo Malipiero herb und verhalten, wenngleich etwas trocken vertonten Dylan-Thomas-Gedichte (für Schönbach und Malipiero setzte sich die Sopranistin Margherita Kalmus mit beachtlichen Mitteln ein), eine vergrübelte Vokalkomposition des Schweizer Klaus Huber: „Des Engels Anredung an die Seele“, geschrieben auf einen mystischen Barocktext deutscher Herkunft, zwei

gebändigt ekstatische „Sonnets“ serieller Faktur von dem Amerikaner *Milton Babbitt*, endlich den etwas mitgenommenen Hörern als „entspannendes“ Finale geboten, die fast schon vertraut klingenden „Nachtstücke und Arien“ *Hans Werner Henzes*, gesungen von der darauf eingeschworenen *Gloria Davy*, dirigiert von dem sehr bemühten *Ferruccio Scaglia*: diese Arbeiten belegten neben vielen anderen die wichtige Funktion der menschlichen Stimme in der Neuen Musik.

Wir sind damit noch lange nicht am Ende, doch wir kapitulieren vor der Vielzahl der im Sendesaal des italienischen Rundfunks aufgeführten Kompositionen. Wenn wir als Beispiele heiterer Musik noch *Goffredo Petrassis* „Serenata“ für fünf Instrumente und *Hanns Jelineks* Zwölfton-Jazz „Three Blue Sketches“ sowie als solide Ausdrucksmusik drei Studien für Violoncello und Klavier von *Don Banks*, England, und das Streichquartett des Schweden *Hilding Rosenberg* anmerken, wenn wir ferner darauf hinweisen, daß ein so wichtiges Werk wie *Wolfgang Fortners* „Impromptus für Orchester“ unter *Walter Goehr* sehr ungenügend dargeboten wurden, dann muß das Fest damit umrissen sein. Bislang noch nicht genannte Helfer waren, wiederum unter anderen: der junge Dirigent *Piero Santi*, das gute Eindrücke hinterlassende *Kyndel-Quartett*, der überaus disziplinierte Chor von Radio Rom unter seinem bei den Werken von *Lidholm* und *Gielen* als Hilfsdirigent amtierenden Leiter *Nino Antonellini* und schließlich das römische Rundfunk-Sinfonieorchester — wenn man von der Posaunistengruppe absieht, ein Klangkörper von internationalem Format. Wie stets wäre weniger mehr gewesen. Wir hörten einige sehr gute Stücke, viele durchschnittliche und viele schlechte. Doch auch die schlechten stifteten Gutes: sie unterstrichen, was Qualität bedeutet.

*Claus-Henning Bachmann*

## Festliches von der Scala

Mailand

Aus der Vielzahl der Opernpremier, die im Rahmen der letzten Stagione lirica der Mailänder Scala stattfanden, sei die Uraufführung der Oper „Die Schule der Frauen“ von *Virgilio Mortari* an der Piccola Scala hervorgehoben. Der Operntext dieser dreiaktigen Opernkomödie ist ein Extrakt, den *Vico Lodovico* aus *Molières* geistreichem Stück herauszog. Er ist etwas düftig geraten und verlor bei dieser Prozedur viel von seinem attischen Salz und Pariser Pfeffer. *Mortaris* Musik hatte die gefährliche Nachbarschaft mit an-

deren Ehekomödien gleichen Inhalts mit gehörnten alten Gatten und dem Triumph junger Liebhaber zu bestehen. Das Ergebnis war eine liebenswürdige kleine Oper mit hübschen lyrischen Stellen. Es ist ein Jugendwerk *Mortaris*, das Frische und Ehrlichkeit in der Aussage besitzt. Leider war das Stück nicht ausgesprochen brillant besetzt. Die reizende *Graziella Sciutti* in der Hauptrolle schien nicht recht „bei Stimme“ zu sein. Wesentlich besser waren *Giorgio Tadeo* als *Grisaldo* und *Edith Martelli* als *Gertrude*. Das nunmehr vielfach erprobte Dienerpaar *à la Goldoni* — gerade in Mailand hat es ja seine Perfektion im „Piccolo Teatro“ übererreicht! — war graziös verlebendigt durch *Luigi Alva* und *Fiorenza Cossotto*. Man sah eine Fülle bezaubernder Kostüme im Stil *Louis XV.* auf der Bühne, deren Geschehen *Margherita Wallmann* regiech betreute. Dazu wollten freilich die *Goldoni*-Masken nicht recht stimmen. Nach bewährtem Muster hatten *Gianni Bellini* und *Mario Mantovani* Bild und Szene entworfen. *Bruno Bartoletti* dirigierte. Und den armen gehörnten Ehemann sang *Rolando Panarai*. Er schien sich aber als solcher nicht wohlzufühlen. Der Beifall war herzlich.

*I. D. Ungerer*

## Festival zwischen zwei Welten

Spoleto

Zwei Dinge sind es, durch die sich das „Festival dei due mondi“ schon im zweiten Jahr seiner Existenz deutlich von allen anderen Veranstaltungen ähnlicher Art unterscheidet: durch seine im Titel proklamierte, programmatische Gegenüberstellung zweier verschiedener Kulturen mit ihren künstlerischen Schöpfern und Interpreten, ferner durch die Entschlossenheit zum Experiment. Beide Faktoren tragen dazu bei, das *Gian-Carlo Menotti-Festival* — und nirgends ist *Menotti* bisher glücklicher gewesen als hier, wo der Künstler ganz hinter dem Manager und Organisator *Menotti* zurücktritt — zu einem Festspiel zu machen, das anders als die anderen ist. Daß bei so unbedingtem Vorsatz ausgetretene Pfade zu meiden, gelegentlich Fehlinvestitionen unvermeidlich sind, liegt auf der Hand. Es gab sie diesmal bei zwei in der Idee ganz interessanten *Highbrow-Revuen*, die als „Album Leaves“, beziehungsweise als „Fogli d'album“ alle möglichen Arten von theatralischen Kurzszenen aller möglichen Autoren und Komponisten (darunter immerhin solche vom Rang eines *Copland*, *Barber*, *Henze*, *Vlad* und *Peragallo*) vereinten, ohne sich doch zu dem beabsichtigten



*Théâtre minute* zusammenzuschließen. So wurden sie nur ihrer eigentlich sekundären Aufgabe gerecht: einer großen Anzahl junger amerikanischer und europäischer (insbesondere italienischer) Nachwuchskünstler als Visitenkarte ihres oft erstaunlichen Talentes zu dienen.

Doch waren dies die einzigen künstlerischen Halbheiten im Rahmen des Gesamtprogramms, das seine musikalischen Hauptakzente auf den Gebieten der Oper und des Balletts hatte. Zwar scheint es mehr als fraglich, ob *Donizettis* nachgelassener, Ende des vorigen Jahrhunderts verschiedentlich aufgeführter und erst jetzt wieder ausgegrabener, melodienschwelgerisch an der dramatischen Vorlage vorbeikomponierter „*Herzog Alba*“ für das Repertoire zu retten ist, aber wo sollte ein solcher Versuch überhaupt unternommen werden, wenn nicht von einem so jugendlich begeisterten, stimmschönen Festspielteam, wie es hier unter dem jungen, ungemein sensiblen Dirigenten Thomas Schippers am Werk war? Solche Ausgrabungs-lorbeeren waren mit der anderen Operninszenierung des Festivals nicht zu erwerben: *Prokofieffs* „*Feuerengel*“ ist in Italien schon mehrfach aufgeführt worden, wenn auch musikalisch und regieulich kaum in so suggestiv zwingender Form wie jetzt in Spoleto. Daß diese Aufführung einen so nachhaltigen Eindruck auslöste, ist der überaus intensiven musikalischen Leitung durch Istvan Kertesz zu danken, der hier einen internationalen Durchbruch erzielte, der an den Beginn der internationalen Karriere eines anderen jungen ungarischen Dirigenten erinnert, an Ferenc Fricsay. Mit dieser ganz außerordentlichen Leistung empfahl sich Kertesz nachdrücklich als Dirigent der längst überfälligen deutschen Erstaufführung dieser dramaturgisch zwar höchst verbesserungsbedürftigen, musikalisch indessen großartig inspirierten Oper. Die zeitfähigste Note dieses Festivals steuerten jedoch die ausschließlich von Amerikanern bestrittenen Ballettveranstaltungen bei, die diesmal von dem Jerome Robbins Ballets und einem ganz hervorragenden Solisten-Ensemble, dem mit Choreographien von Herbert Ross und John Butler aufwartenden American Ballet (mit Nora Kaye an der Spitze) bestritten wurden. Auffällig dabei, wie die erregendsten modernen Choreographien zu mehr oder minder konventionellen Musiken (Bernstein, Surinach) geschaffen wurden — ein Vorgang, der genau umgekehrt zu den Verhältnissen in Deutschland liegt, ohne deswegen mehr zu befriedigen. Es gab jedoch auch den Glücksfall, in

dem Musik, intellektuelle Aussage und choreographische Gestaltung zu nahtloser Einheit verschmolzen: in dem von Herbert Ross zu Stücken verschiedener Jazzkomponisten realisierten Ballett „*Angel Head*“, in dem man den ersten legitimen und zugleich repräsentativen Beitrag der Generation der amerikanischen „Beatniks“ zum Musiktheater unserer Zeit sehen kann. Horst Koegler

### Vom Maggio Musicale Fiorentino

Florenz

Bei der Suche nach etwas Besonderem werden zuweilen Jugendwerke großer Komponisten wieder hervorgeholt, vielfach ohne den Verfassern damit einen Dienst zu erweisen. Verdis Patriotismus drängte ihn 1848, sich zu äußern, und die erregte Zeit schenkte seiner Oper „*Die Schlacht von Legnano*“ vollen Erfolg. Wir Heutigen aber befinden uns außerhalb jener Periode. Wir empfinden den ersten Versuch Verdis, ein heroisches Geschehen als Hintergrund für ein Liebes- und Eifersuchtsdrama auszuwerten, als Vorläufer für seine späteren Meisterwerke. Von diesem Gesichtspunkt aus war die Aufführung der Oper interessant. Die ausführenden Künstler erhoben sich aber weder stimmlich noch dramatisch über ein gutes Mittelmaß. Und so wurden die Schwächen dieser an genialen Ansätzen und schönen Stellen reichen Jugendoper deutlich. Darüber half auch nur bedingt die schwungvolle musikalische Leitung von Vittorio Gui hinweg. Leyla Genzer, der Bariton Taddei und der Tenor Limarelli sangen die Hauptpartien. Musikalische Höhepunkte waren der berühmte Schwur der Ritter des Todes und die Finale des dritten und letzten Aktes, wo auch der von Andrea Morosini wohlvorbereitete Chor besonders wirkungsvoll wurde. Ein glänzendes Bühnenbild hatte Attilio Colonello entworfen; das turbulente Bühnengeschehen meisterte Franco Enriquez als Regisseur mit Hilfe von Pietro Caliterna. Das Teatro alla Pergola bot das elegante und glanzvolle Bild eines erlesenen Opernabends in einer der erlesensten Städte Italiens: Florenz. Und der florentinische Zauber legte auf weiten Strecken seine holden Schleier über künstlerische Mängel, über sanftes Belcanto und kriegerische Fanfaren der für den weiland Kaiser Barbarossa unglücklich ausgehenden Schlacht.

Später erklangen Mozarts „*Don Giovanni*“, die „*Ariadne*“ von Strauss, eine glanzvolle Freilichtaufführung des „*Nabucco*“ von Verdi in den Boboli-Gärten sowie eine Wiederholung der vor-

Verdis „Schlacht von Legnano“  
in Florenz Foto: Levi



jährigen Festaufführung des Teatro Olmo in Como mit fast unveränderter Besetzung von Purcells „Dido und Aeneas“. Zwei interessante künstlerische Versuche gaben dem Maggio festliches Profil: Händels „Orlando“ und Ballette, die Amelio Millos choreographierte. Die Händel-Oper hatte Bruno Rigacci musikalisch so stilgetreu wie möglich für eine heutige Wiedergabe eingerichtet. Paolo Washington war ein spektakulöser Zoroastro, Scipio Colombo sang exakt und mimte eindrucksvoll den rasenden Roland. Irene Companeez hat den großen, tiefen Alt, um mit Erfolg den leidenschaftlichen Medoro zu singen. Rosanna Carteri-Angelica und Jolanda Meneguzzi-Dorinda taten mit allen Ausführenden ihr Bestes, sich dem ihnen schwerfallenden Stil Händels anzupassen. Sie hatten in Rigacci einen kundigen, außerordentlich musikalischen Dirigenten als Leiter und Stütze.

I. D. Ungerer

## FRANKREICH

Gemälde, Musik, Theater Bordeaux

Zum Festival von Bordeaux hatte man als Auftakt anlässlich des zehnjährigen Bestehens die Premiere eines lyrischen Dramas „Les Amants enchainés“ von Pierre Capdeville angezeigt. Aber die Schwierigkeiten der Darstellung, die im letzten Moment unvermutet hinzugekommen waren, zwangen die Veranstalter, dieses Werk auf das nächste Jahr zu verlegen. So wurde die Eröffnung mit einer Wiederholung von Glucks

„Iphigenie auf Tauris“ in einer sehr schönen Inszenierung von Roger Lalande festlich begangen. Sie zeigte aufs neue die dramatische Gewalt dieses Meisterwerkes, in dem der Geist des Euripides die melodische Inspiration zu beherrschen scheint. Eine ausgezeichnete musikalische Interpretation unter der bemerkenswerten Leitung von Louis Martin. Es ist bekannt, daß es zu den Besonderheiten des „Mai Musical Bordelais“ gehört, eine Gemäldeausstellung mit den musikalischen und bühnenmäßigen Ereignissen zu verknüpfen. Dieses Jahr trug sie den bezeichnenden Titel „Die Entdeckung des Lichts“ und führte uns in sehr glücklicher Form von den Italienern und Niederländern bis zu den Impressionisten, mit van Gogh und Rembrandt als Höhepunkt. Nun, das musikalische Programm schien seinerseits im wesentlichen um das tönende Licht herum konstruiert worden zu sein: so zu Beginn ein Konzert für zwei Gitarren, gespielt von Ida Presti und Alexandre Lagoya, immer überzeugend gestaltet hinsichtlich der Sensibilität wie auch der technischen Perfektion. Als echte Interpreten der klassischen und romantischen Meister hören diese beiden großen Künstler nicht auf, ihre Programme mit neuen, für sie geschriebenen Werken zu bereichern: diesmal erlangte die funkelnde Serenade von André Jolivet großen Beifall. In dem einzigartigen Rahmen des Großen Theaters von Bordeaux, einem architektonischen Meisterwerk des 18. Jahrhunderts, feierte in einem Huldigungskonzert für Diaghilew das Festspiel-



publikum das Orchester Lamoureux, das unter der Leitung seines Dirigenten Igor Markevitch aus Paris gekommen war. Man kennt die Meisterschaft in der Durchsichtigkeit, die bei Markevitchs Aufführungen vorherrscht: er bestätigte sie erneut im Dienste an Werken, die alle einen großen Erfolg mit dem Russischen Ballett erzielt haben. Dazu gehören: die charmante „Katze“ von Henri Sauget, die legendenhafte „Scheherazade“ von Rimsky-Korsakow, „Daphnis und Chloë“ von Ravel, „Der Dreispitz“ von de Falla. Das Programm wurde mit der ewig jungen und strahlenden „España“ von Chabrier beendet, der ein intimer Freund von Charles Lamoureux war. Dem Grundgedanken des Festivals entsprach auch die Vortragsfolge, welche die ausgezeichnete Philharmonie von Bordeaux unter der Leitung von Roberto Benzi gab, bei dem das Wunderkind von einst nunmehr einem Dirigenten von Format Platz gemacht hat und der in einem unvergleichlichen Zusammenspiel mit Clara Haskil Mozart und Wagner, Strauss und Respighi brachte. Leider können wir weitere Vereinigungen von großem Ruf nur noch nennen. So das Saxophonquartett Marcel Mule mit Werken, die alle für dieses Konzert von zeitgenössischen Meistern geschrieben wurden; das Duo der Pianisten Reding und Piette mit einer brillanten Rhapsodie, die Marcel Poot für diese beiden Künstler komponierte; die Camerata Corelli aus Rom, die Chorale Orfeon von Pampelune. Man muß sich freuen, daß der Erfolg das hohe Maß der Anstrengung aufgewogen hat.

Jacques Feschotte

#### Vom Mittelalter bis zur Gegenwart

Aix-en-Provence

Haydns „Il Mondo della Luna“ war im Bereiche der Operndarbietungen Novität und Herzstück des Festivals, eine europäische Zusammenarbeit, hervorgegangen aus sommerlicher Ehe des Festival Aix mit dem Holland-Festival. Ein italienisches Sängersenble (voran mit M. Cortis, L. Alva, M. Hamel und einer auch ansonst trefflichen Besetzung mit M. Adani, B. Rizzoli, B. Casoni und P. Pedani) spielte unter der Regie von Maurice Sarasin in der wiederum bestrickend aparten Kulissenwelt von J. D. Malclès, während Maestro C. M. Giuliani das exakte und mit Hingabe musizierende Team des Holländischen Kammerorchesters befeuerte. Insgesamt ein neuer, großer Erfolg. Der Plan, diesmal fünf Opern ins Programm zu stellen, scheiterte bedauerlicherweise an ökonomischen Schwierigkeiten.

Zu Haydns Werk traten daher Reprisen von „Zauberflöte“ und „Così fan tutte“; dieses Werk in glanzvoll bewährter alter Besetzung, jenes mit teils neuen Sängern. Genannt seien Th. Stich-Randall (Pamina) als dominierende Künstlerpersönlichkeit des Festivals, die drei Damen, unter ihnen H. Rössel-Majdan, welche auch im Konzert eine tiefeschürfende Interpretation von Mahlers Kindertotenliedern bot, E. Kunz (Papageno), R. Holm (Tamino), J. Chr. Benoit (Monostatos), Chr. Edapierre (Papagena). Am Pult betreute beide Werke A. Erede.

Die Konzerte standen im Zeichen des Orchesters des Belgischen Rundfunks, des Holländischen Kammerorchesters und des Conservatoire-Orchesters-Paris. Unter I. Markevitch, E. Deneux, P. Boulez, D. Sternefeld, Giuliani, Sacher, Auriocombe hörte man hier eine Fülle guter Wiedergaben, angefangen mit den Werken von Vivaldi bis zur Moderne, aus der Messiaens frühes Werk „Hymne“, Britten's Variation über ein Thema von Purcell, Weberns grandiose Orchesterstücke op. 10, drei Fragmente aus Wozzeck (Solist H. Pilarczyk), u. a. genannt seien. Boulez brachte mit den Belgiern als interessante Novität H. Pousseurs „Rimes pour différentes sources sonores“, eine Komposition, welche ein im Raume aufgeteiltes normales Orchester mit elektronischer Emission verbindet, wobei die Klanglichkeit jeder Gruppe nach der anderen hin tendiert. Unter Auriocombe hörte man zudem die Uraufführung von M. Jarres Paul-Klee-inspirierten „Polyphonies concertantes“, Zeugnis eines aufstrebenden Talentes. Solokonzerte, Abende für zwei Klaviere und ein Kirchenkonzert unter P. Dervaud, sowie die ausgezeichneten Darbietungen von Musik des Mittelalters und der Renaissance durch die Vereinigung Pro arte antiqua (Safford Cape) rundeten die festlichen Wochen.

Andreas Liess

#### GROSSBRITANNIEN

##### Die Oper im Park

Glyndebourne

Glyndebourne konnte dieses Jahr seinen 25. Geburtstag feiern. Unter Fritz Busch und Carl Ebert hatten die Festspiele im Mai 1934 mit „Figaro“ und „Così fan tutte“ begonnen. 1939 umfaßte der Spielplan überdies „Don Giovanni“, „Die Zauberflöte“, „Die Entführung aus dem Serail“, „Don Pasquale“ und Verdis „Macbeth“. Während des Krieges blieb das Theater geschlossen. Danach gab die English Opera Group den „Raub der Lukretia“ und „Albert Herring“; vor allem half Glyndebourne jedoch, die Edinburger Festspiele wieder in Gang

zu bringen. 1951 wurden die Festspiele wieder aufgenommen, und zwar mit „Idomeneo“, dann starb Fritz Busch; doch man setzte die Pläne fort. Mit Vittorio Gui fand Rossini Eingang in das Repertoire. Man gab „La Cenerentola“, „Le Comte Ory“, „Die Italienerin in Algier“ und den „Barbier von Sevilla“. Strauss war mit „Ariadne auf Naxos“ vertreten, Gluck mit „Alceste“, Busoni mit „Arlecchino“ und Wolf-Ferrari mit „Susannens Geheimnis“.

Dieses Jahr war nun Carl Ebert zum letzten Male als künstlerischer Leiter der Festspiele tätig. Er eröffnete seine Abschiedssaison mit dem „Rosenkavalier“ — er war eine Offenbarung! In den vergangenen Jahren erschienen seine Inszenierungen oft etwas überladen, das Komödiantische hatte sich auf Kosten der Musik etwas zu sehr in den Vordergrund gedrängt. In diesem „Rosenkavalier“ zeigte er sich jedoch wieder ganz als der erfahrene Meister. Man kann wohl sagen, daß dieser „Rosenkavalier“ eine der bewegendsten Inszenierungen unserer Tage war. Regine Créspin überzeugte als Marschallin: Würde und menschliches Verstehen waren ihr eigen. Elisabeth Söderström darf als ein ausgezeichnete Oktavian bezeichnet werden, obwohl ich persönlich eine wärmere Stimme vorziehe als ihren etwas kühlen, schwedischen Sopran. Anneliese Rothenberger als Sophie spielte und sang entzückend und erinnerte an Erna Berger. Der junge Wiener Bassist Oscar Czerwenka sang den Ochs, etwas rauh zwar und dennoch liebenswert. In kleineren Rollen hörte man Willy Ferenz und William McAlpine. Die musikalische Leitung lag in den Händen von Leopold Ludwig, der freilich auf musikalischem Gebiet nichts Neues brachte. Wir sind in England mit dem „Rosenkavalier“ etwas verwöhnt, seit wir nach dem Kriege Kleiber und Kempe hörten. Als zweite Neuinszenierung gab man „Fidelio“. Mit diesem Werk hielt Günther Rennert seinen Einzug in das Haus. Er zeigte uns einen echten Singspiel-Fidelio, in dem die großen menschlichen Probleme, besonders im zweiten Akt, bedeutsam im Vordergrund standen. Dies ist vor allem der Leonore von Gré Brouwenstijn und dem Florestan von Richard Lewis zu danken. Bewunderung erregte die warme und menschliche Gestaltung von Mihály Székely als Rocco sowie die entzückende Marzelline Elsie Morison; dagegen enttäuschte Kim Borg als Pizarro. Die musikalische Leitung hatte Vittorio Gui, dessen romanische Auffassung der Partitur mit dem Geschehen auf der Bühne in Einklang

stand und dessen Ernsthaftigkeit der Auslegung bestätigt werden muß.

„Idomeneo“, wiederaufgeführt unter John Pritchard, zeichnete sich besonders durch ausgezeichneten Orchesterklang und gute Chöre aus. Unter gleicher Leitung stand auch „Cosi fan tutte“.

Harold Rosenthal

## NIEDERLANDE

### Von der Callas bis zu Haydn

Amsterdam

Wie die im Rahmen des Holland-Festivals mit großer Spannung erwartete Begegnung mit der „prima donna assoluta“ Maria Meneghini-Callas erneut bewiesen hat, ist die Aufführung loser, aus dem Zusammenhang gerissener Opernarien im Konzertsaal problematisch. Gerade bei ihr, der beispiellosen Opernschauspielerin, die auch im Konzertsaal ihre jeweilige Heldin darstellt und dadurch eine ausschließlich auditive Beurteilung ihrer vokalen Fähigkeiten von vornherein gegenstandslos macht, kommt dieser Zwiespalt noch stärker zum Bewußtsein. Dabei wirken gesangstechnisch die Übergänge in das Mittelregister oft spröde, ein zu starkes Vibrato und sogar kleine Unreinheiten beeinträchtigen einen rein vokalen Genuß. Und trotzdem können sich nur ganz verstockte Nüchternheitsapostel der faszinierenden Persönlichkeit dieser Frau entziehen, die sich bei ihrem ersten Auftreten in Holland mit großer musikalischer Intelligenz für die von ihr zu singenden Opernfragmente von Spontini, Bellini und Verdi eingesetzt hat.

Mit höchster Spannung wurde die Welturaufführung der ursprünglichen Fassung von Haydns Oper „Il Mondo della Luna“ erwartet, ein Beitrag zum Haydn-Gedächtnisjahr, der keinesfalls nur verstaubt-musikhistorischen Interessen diene, sondern den entzückten Ohren des Musikliebhabers köstliche Stunden bereite. Natürlich wäre es ungerrecht, dieses aus dem Jahre 1777 stammende „dramma giocoso“ eines ausgesprochen instrumentalen Genies, das Haydn war, mit dem Universalgenie Mozarts zu vergleichen. Bei Haydn sind die handelnden Personen mehr Typen als Individualitäten, und glänzende Ensembles fehlen beinahe gänzlich. Andererseits schenkt er uns jedoch köstliche Melodien und viele instrumentale Feinheiten. Wenn ein solches Werk derart hinreißend inszeniert, gesungen und gespielt wird und die Bühnenbilder so erfinderisch dem duftig-phantastischen Charakter der Handlung angepaßt werden, wie dies bei der



Premiere der Fall war, ist es eine reine Augen- und Ohrenweide. Carlo Maria Giulini leitete mit offensichtlichem Vergnügen das niederländische Kammerorchester. Bis auf die stimmlich weniger geglückte Partie des Dieners Cecco lagen die Hauptrollen in guten italienischen Händen, vor allem bei Marcello Cortis als Buonafede. Wesentlich zum Erfolg des Werkes trug die äußerst bewegliche Regie von Maurice Sarrasin bei, und den originellen Bühnenbildern seines Landsmannes Jean-Denis Malclès wurde mit Recht Sonderbeifall spendet.

Neu für Holland war auch die Aufführung des „Tristan“ in einer Inszenierung von Wieland Wagner. Er begnügte sich jedoch nicht mit einer Imitation seiner eigenen Bayreuther Aufführungen, sondern überraschte durch zahlreiche neue Ideen, so etwa durch eine entgermanisierte schwarzhäarige Isolde oder einen mittels dunkler Lichtflecke suggerierten Wald. Die Regie rückte das rein Musikalische derart in den Vordergrund, daß — nur noch wenige Schritte weiter — als letzte Konsequenz die Konzertaufführung übrig erscheint. Unter dieser Auffassung hatte vor allem der Tristan von Ramon Vinay zu leiden. Martha Mödl hingegen war eine ergreifende, leidenschaftliche Isolde, Ira Malaniuk eine etwas zurückhaltende, doch sehr klangschöne Brangäne. Für Otto Klemperer, der während der Proben zusammengebrochen war, mußte Ferdinand Leitner einspringen; fürwahr keine leichte Aufgabe, doch hatte er im Concertgebouworchester ein herrliches Instrument, das spielend seinen Intentionen folgte.

Den Janáček-Liebhauern wurde von der Niederländischen Oper wiederum eine hier unbekannte Oper dieses tschechischen Meisters geboten: „Katja Kabanowa“. Die Besetzung der Hauptpartien war teils tschechischen, teils holländischen Sängern anvertraut. Dem Prager Dirigenten Jaroslav Krombholz, seinen Landsleuten Libus Domaninska, Viktor Koci und Ivana Mixova, standen die Holländer Mimi Aarden, Rudolf Kat und Gee Smith ebenfalls zur Seite. Als zweites Werk brachte man in einer überwiegend holländischen Besetzung und unter der noch etwas vorsichtigen, doch recht kundigen Leitung des Neubestellten Dirigenten Peter Maag eine gelungene Neuinszenierung von Mozarts „Così fan tutte“. Wenn von den drei Einaktern Puccinis die scheinheilige „Suor Angelica“ fallen gelassen worden wäre, hätte das einen genußvollen Opernabend gegeben. Der tragische Einakter „Der Mantel“ war bei Hildegard Hille-

brecht, Randolph Symonette und — mit Abstand — Johan van der Zalm in guten Händen, während in dem burlesken Wirbel von „Gianni Schicchi“ alle Mitwirkenden gleich hohes Lob verdienen.

Neben bedeutenden Schauspielabenden brachte die verhältnismäßig geringe Anzahl der Symphoniekonzerte nur wenige vom üblichen Programm abweichende Werke: ein nicht sehr originelles, doch spielfreudiges Klarinettenkonzert von Guillaume Landré (Solist: Bram de Wilde), die bombastische und reichlich banale Orchesterpartita von William Walton, die sehr inspirierte „Elektrasuite“ des holländischen Nachromantikers Alphons Diepenbrock, die von Hans Rosbaud zweimal nacheinander dirigierten genialen „Sechs Orchesterstücke“ von Anton Webern und das Violinkonzert von Bartók, von Yehudi Menuhin und Antal Dorati gleich hingebungsvoll gespielt. Der komplizierten Polyphonie von Bartóks erstmalig in Holland erklingender „Cantata Profana“ wurde der junge Dirigent Bernhard Haitink zwar nicht ganz gerecht, doch bewies er damit, und vor allem in Strawinskys „Sacre du Printemps“, erneut seine große Begabung.

Mit einem international modernen Programm stellte sich das Amsterdamer Danzi-Bläserquintett vor, wobei René Leibowitz' orthodoxe Zwölftönerie von einem meisterlichen Quintett von Willem Pijper und dem Sextett „Mládí“ (Jugend) von Janáček in den Schatten gestellt wurde. Einen weiteren vorzüglichen, Bartók gewidmeten Kammermusikabend boten Theo Olof, Luctor Pouse, Jolle Huckriede, und Frans van der Kraan. Haydn, Bartók und Britten wurden von dem englischen Amadeus-Quartett mit musikalischer Vollen- dung gespielt. Auf gleich hohem Niveau stand die niederländische Erstaufführung der vom Komponisten selbst als praktisch unsingbar bezeichneten „Lamentatio Jeremiae Prophetæ“ von Ernst Krenek. Was der Rundfunkchor unter der Leitung Marinus Voorbergs damit leistete, grenzte ans Unglaubliche.

Sylvia van Ameringen

## TSCHECHOSLOWAKEI

Prager Frühling

Prag

Die Internationalität des „Prager Frühlings“, der nun schon zum 13. Male als musikalisches Dreiwochen-Festival veranstaltet wurde, ist offensichtlich. Auch in diesem Jahr war die Reihe der gastierenden Künstler so bunt wie prominent. Orchester aus Moskau, Bukarest und Holland, die Berliner

Gustav König dirigiert in Athen



Staatsoper unter den Linden mit drei Gesamtgastspielen, Dirigenten und Solisten aus England, Frankreich, der Schweiz, Italien und Österreich, aus Polen, Bulgarien, der Sowjetunion konkurrierten mit den Tschechen.

Nun darf man nicht erwarten, daß sich die Internationalität des künstlerischen Aufgebots im Publikum spiegelte, wie es etwa in Salzburg und Bayreuth der Fall ist. Die Prager stellen die Masse. Wahrhaft volkstümliche, gar nicht festivalmäßige Eintrittspreise erleichtern ihnen die Teilnahme; aber dies würde nicht genügen, um drei Wochen hindurch täglich (und oft genug an zwei oder drei Orten gleichzeitig) die Häuser zu füllen, wären die Prager nicht das musik- und theaterbesessenste Publikum der Welt. Ist der Superlativ zu kühn? Man bedenke: in einer Stadt von knapp einer Million öffnen nicht weniger als 20 Theater ihre Pforten, und es vergeht auch in der festivalarmen Zeit kaum ein Tag ohne irgendein Konzert. In zwei Häusern, im Tschedischen Nationaltheater und im Smetana-Theater, wird täg-

lich Oper gespielt, manchmal auch im historischen Stände-Theater, das jetzt Tyl-Theater heißt.

Wo zwei Opernhäuser und, außer deren eigenen, noch drei Symphonieorchester zur Verfügung stehen, ist es leicht, dem „Prager Frühling“ das Rückgrat aus eigenen Kräften zu geben. Die Orchesterkultur der Tschechen ist unglaublich hoch. Im Smetana-Saal, diesem akustisch so wunderbaren Jugendstilbau, hörte ich die Tschedische Philharmonie *Strawinskys „Sacre du printemps“* spielen. Nun, daß die Tschedische Philharmonie zur engsten Weltelite gehört, bedeutete keine Überraschung. Eher schon die Qualitäten des städtischen FOK-Orchesters, das international namenlos, aber mit seinen sammetweichen Streichern und virtuosen Bläsern ebenfalls ein hervorragender Klangkörper ist. Es spielte Prokofieffs bei uns ziemlich unbekannte siebente Symphonie, ein Werk gezähmter Altersreife, das ein optimistisches Loblied auf die unerschütterliche Tonalität und die thematische symphonische Arbeit singt.



Von Kašlík erlebte ich eine interessante Leistungsprobe: nämlich seine Inszenierung der „Verkauften Braut“. Der junge Chef des Smetana-Theaters ist ein sehr vielseitiger Mann, Komponist, Dirigent und Regisseur zugleich. In dieser Inszenierung (Bühnenbild Josef Svoboda) waren alle bemalten Prospekte verschwunden; von den althergebrachten Aufbauten tauchten nur Torsi auf. Drehbühnen verwandelten die Szene in immer neue Schauplätze, und statt Pappe- und Leinwandkulissen senkten und hoben sich weiße, mit Folklore-Mustern bewußt unrealistisch bepinselte Riesentaschentücher. Es war ein verwegener Angriff auf den braven Durchschnitt. Von diesem bekam ich einen Eindruck im Tschechischen Nationaltheater, wo Smetanas „Zwei Witwen“ gespielt wurden: mit der tschechischen Sänger-Elite (Maria Taubertová, Drahomíra Tikalová, Ivo, Židek und Eduard Haken) und dem prachtvollen Orchester des Hauses, in einer betulich zelebrierenden Regie, als handele es sich bei diesem „komischen Singspiel“ um eine Musikkomödie von Strauss-Hofmannsthal, und vor Kulissen, wie man sie bei der Uraufführung vor 75 Jahren auch nicht viel anders verfertigt haben mochte. Um wieviel lebendiger wirkte da die erneuerte „Verkaufte Braut“! Wie klangen die strahlenden Farben mit der Helligkeit der Partitur zusammen, wie phantasievoll verwandelte der Regisseur mit den einfach stilisierten Mitteln „Dekorationen“ in wechselnde Spielräume, in denen sich die Akteure entfalten konnten! Der tschechische Festival-Beitrag zum Händel-Jahr war „Acis und Galatea“ im Nationaltheater. Kurz zuvor hatte ich den Schwetzingen Versuch, die Idylle im Rokoko-Gewand, erlebt; in Prag rückte man dem Problem von der anderen Seite zu Leibe, ließ auf einer abstrakt geschwungenen Spielfläche vor schwarzem Hintergrund in griechischen Gewändern schreiten, den Chor unsichtbar im Orchester singen und Bewegungsgruppen dazu tanzen. Das Ergebnis: ein neues Argument für die musikalische Pracht und die Undramatik dieses Händel-Oratoriums. Kurt Honolka

Das Smetana-Theater brachte im Rahmen des „Prager Frühlings“ die neue komische Oper „Mirandolina“ von Bohuslav Martinů zur Uraufführung. Der heute in der Schweiz lebende Tscheche gehört zu den bedeutendsten Komponisten des 20. Jahrhunderts. Eine unmittelbare Kraft der Erfindung, die den modernen musikalischen Ausdruck mit der heimischen Tradition zu

individueller Einheit verbindet, ist für ihn charakteristisch und kennzeichnet auch sein neues Bühnenwerk. Der Komponist bearbeitete die gleichnamige Komödie von Goldoni zu einem geschmackvollen Libretto, ins Tschechische gut übersetzt von R. Vonásek. Die Geschichte einer hübschen Gastwirtin, die einen Frauenfeind mit ihrer Schönheit überlistet, besitzt genügend Witz und Situationskomik für eine echte Opera buffa. In jedem Takte der Musik spürt man den reifen Meister. Die oft spritzigen Auseinandersetzungen zeigten Charme und Fluß und fesselten den Zuschauer. Martinů schuf sein Werk gleichsam als ein melodisch strömendes Ganzes, doch durchwoben mit einigen Erinnerungsmotiven. Der Schwerpunkt der Oper liegt in den meisterhaften Gesangspartien. Die Arien bringen stimmungsvolle Liebeslyrik, aber auch humorvolle Konversation. Solche Stellen bewegen sich meist in einem melodischen Parlando, das gelegentlich in gesprochene Prosa übergeht. Eine klar fließende Melodik in durchsichtiger Orchestrierung kennzeichnet Martinůs musikalischen Ausdruck. Er meidet nicht die Dissonanz, doch ist sie ihm nie Selbstzweck. Als typisch für seine musikalische Sprache, in der man oft Anklänge an seine Heimat spürt, erscheint ein stark synkopierter Rhythmus; dazu eine farbige Instrumentation. Das Orchester hat Selbstständiges in einer Ballettszene zu sagen. Solisten, Orchester und Ballett setzten sich unter V. Kašlík mit höchster Leistungskraft für das Werk ein. M. Taubertová in der Titelpartie schuf hier eine ihrer besten Gestalten. Meistervolle Leistungen zeigten auch I. Židek und O. Spisár, P. Kočí, O. Kovář, S. Procházková und Š. Štěpánková, ganz besonders aber J. Horáček. Der Regisseur L. Mandaus gab der Vorstellung einen frischen Schwung, ebenfalls O. Landa dem Ballett. Die farbige Szene von F. Tröster entsprach dem Milieu. Das volle Haus begrüßte die Novität mit stürmischem Beifall.

Jaroslav Bužga

## JUGOSLAWIEN

### Adria-Festspiele

Dubrovnik, Split, Pula, Opatija, Ljubljana

Die Saison ist aus den Konzert- und Theatersälen unter den freien Himmel verlegt worden. Zwar mußte das neu geplante „Griech-Festival“ in Zagreb auf September verschoben werden, doch haben die ständigen jugoslawischen Sommerfestspiele unter günstigen Voraussetzungen begonnen. Es handelt sich durchweg um Adria-Festspiele.

Römische Arena in Pula  
Foto: Orel



Dubrovnik feiert heuer sein zehntes Festspieljubiläum und begeht dieses mit einem groß angelegten Programm. Es ist natürlich nicht gut möglich, zwei volle Monate hindurch den vielen ausländischen Gästen, die hauptsächlich das Publikum bilden, allabendlich Attraktionen zu bieten, doch eine Hamlet-Aufführung oder Brittens Kammeroper „Lukretia“ auf der grimmigen Feste Lovrijenac, ist schon an und für sich eine Sehenswürdigkeit. Die Festspiele nahmen auf dem wunderschönen Platz vor dem Palais Sponza mit dem üblichen, auf die Geschichte Dubrovniks hinweisenden Zeremoniell ihren Anfang. Aus der Fülle der musikalischen Ereignisse sei vor allem das Gastspiel der Zagreber Oper erwähnt. Auf dem Kathedralenplatz gab man die neue Oper „Korriolan“ von Stjepan Šulek mit außergewöhnlichem Erfolg. Es folgten „Troubadour“ auf der Festung Revelin, „Die Verlobung im Kloster“ von Prokofjeff im Gradac-Park, „Così fan tutte“ vor dem Fürstenpalais, „Lukretia“ von Britten auf der Burg Lovrijenac. Jede Oper fand so auf einer anderen Naturbühne statt, an denen es in Dubrovnik fürwahr nicht mangelt. Dazu kommt noch die Boskovic-Festwiese, an der die Oper von Sarajewo an zwei Abenden gastierte, und zwar mit „König David“ von Honegger sowie mit dem „Triptychon“ von Ivan Brkanovic und dem „Stabat Mater“ von Rossini. An diese Vorstellungen schlossen sich zwei Konzerte des Zagreber Kammerorchesters unter Stjepan Šulek an.

Eine ständige Einrichtung stellt auch das Sommerfestival in der alten Diokletian-Stadt Spalato, dem heutigen Split an der Adria, dar. Das Repertoire der Festspiele vermittelt das Ensemble der Oper von Split mit einer größeren Anzahl von Werken, von denen die der dalmatinischen Komponisten Jakov Gotovac mit „Ero der Schelm“ und Josip Hatze mit „Adel und Mara“ hervorgehoben werden sollen. Dazu Verdis „Requiem“, Ballettabende und drei Symphoniekonzerte der Philharmonie. Die Zagreber Philharmoniker konzertierten im herrlichen Peristylum des alten Diokletian-Palais.

Einen unvergeßlichen Rahmen bieten die Opernaufführungen in der altrömischen Arena von Pula auf Istrien. Diese gehört neben der von Verona zu den am besten erhaltenen Bauten dieser Art. Das Städtchen mit etwa 35 000 Einwohnern bringt es dabei fertig, allabendlich eine Zuschauermenge von 10–20 000 Personen herbeizulocken. Die Zagreber Oper war soeben Gast in Pula und brachte auch ihre neueste Inszenierung mit, nämlich „Carmen“, von Milan Horvat musikalisch neu einstudiert, von Vlado Habunek regieulich betreut. Die besten jugoslawischen Sänger wie Marijana Radev als Carmen und Josip Gostič als Don José wirkten mit.

Schließlich soll noch der Gastspiele der Oper von Rijeka gedacht werden, die sich auf mehrere Freiluftaufführungen im kroatischen Küstenland, vor



allem aber auf den Adriakurort *Opatija*, erstrecken, wo man eine Riesenfreiluftbühne aufgebaut hat. Kammeraufführungen und Konzerte fanden auch in *Koper* an der Adria statt. Das alljährliche Sommerfestival in der slowenischen Hauptstadt Ljubljana hatte diesmal als Ausführende die Oper von Ljubljana und Zagreb, die Slowenische Philharmonie sowie weitere Kammer- und Gesangsensembles zu verzeichnen. Auch hier bot sehenswertes Freilufttheater einen würdigen Rahmen zu den geeigneten Aufführungen.

Milan Graf

## FINNLAND

### Sibelius-Festival

Helsinki

Toleranz und Weltoffenheit kennzeichnen das musikalische Festival in den weißen Nächten des Nordens. Es ist ein Festival mit Charakter. Der Schöpfer und Großmeister der finnischen Nationalmusik Jean Sibelius steht als ruhender Pol im Zentrum, umrahmt von Werken der jüngeren Finnen, und finnische Künstler stellen den weit überwiegenden Teil der Interpreten. *Sibelius* lernte man von einer sehr ungewohnten Seite kennen, nämlich als Komponisten einer Bühnenmusik. Er hat deren sehr viele geschrieben. Die Musik zu Hofmannsthal „*Jedermann*“ schien mir allerdings nicht der Himmel und Hölle umspannenden Größe des Vorwurfes zu entsprechen. Die Aufführung in finnischer Sprache hatte Stil und Niveau. Sie verzichtete vollkommen auf Requisiten, nahm die weißen korinthischen Säulen des Universitätsfestsaaes und eine Treppe davor als zeitlos-würdige Szene, auf der die Regisseurin Ritva Arvelo mit Schauspielern des Finnischen Rundfunks Gottvater in wallendem Bart, Engel, Teufel und mittelalterlich kostümierte Menschen eindrucksvoll stilisiert bewegte. Kauko Käyhkö war der umjubelte Jokamies, wie hier der *Jedermann* melodisch genannt wird.

Ein Gewinn für den Ausländer war das Kennenlernen der Oper „*Die Ostbottner*“ (Pohjalaisia) von Leevi Madetoja. Sie gilt als Finnlands eigentliche Nationaloper. Gewiß, die Handlung entbehrt der dramatischen Verknötung und gibt sich mehr als szenischer Bilderbogen. Die Musik klingt für das reizverwöhnte deutsche Ohr epigonal spätromantisch. Aber unleugbar war der 1947 gestorbene Sibelius-Schüler Madetoja, der das Werk 1924 schrieb, ein für Dramatik hochbegabter Meister. Wie er Volkslieder in den expressiv-deklamatorischen Stil organisch einfügt, erinnert an den Strauss

der Arabella; die Scheu, wie er ariose Szenen abbricht, ist weit entfernt von der bombastischen Effekthascherei des Verismo, dem das Stück der Handlung nach zuneigt. Ich muß gestehen, daß ich von der tiefen Echtheit dieses Volksdramas ergriffen war. Die Finnische Nationaloper ist kein reiches Institut. Doch war die Aufführung von Jussy Jalas, dem Opernchef, vorzüglich, mit dramatischer Verve und im guten Gleichgewicht zwischen Bühne und Orchester geleitet. Aus dem personenreichen Ensemble ragten die gutgeschulten Soprane von Anna Mutanen und Liisa Linko hervor, von den vorwiegend etwas rauhen Männerstimmen die des Helden Lauri Lahtinen. Im Beitrag zum *Händel*-Jahr, dem neuinszenierten „*Xerxes*“, kam dann das finnische Belcanto-Aufgebot zur Geltung (vgl. *Musica* 1959, Heft 6, S. 383).

Konzerte erfreuen sich in Helsinki offensichtlich größerer Anziehungskraft als die Oper. Was ich an Sibelius-Werken hören konnte, bestätigte meine Überzeugung, daß Finnlands großer alter Mann bei uns noch stark vernachlässigt wird. Gerade in seinen landschafts- und saga-inspirierten Tondichtungen ist Sibelius vielleicht am sterblichsten, obwohl er sich auch hier über illustrative Klangsclwergerei zu musikalischer Formzucht erhebt. Die bei uns kaum je als Einheit wiedergegebenen „*Vier Tondichtungen aus dem Kalawala*“ (dem mythischen Nationalepos Finnlands) bergen phantasiestarke Musik voller Einfall und Farbenpracht, und der Finalsatz, „*Lemminkäinen zieht heimwärts*“, ist ein hinreißendes Stück, eine Apotheose der Lebensfreude, die nicht nur finnische Herzen höher schlagen läßt. Mag bei den Werken des jungen Sibelius, auch noch in dem weltberühmten, von Tossy Spivakovsky etwas äußerlich brillant gespielten Violinkonzert, ein spätromantischer Nachhall durchklingen: in den Sinfonien der Reifezeit tritt alles Zeitgebundene ganz in den Hintergrund. Ein Ton-Baumeister von eigenem Wuchs und imponierender Persönlichkeit wird hörbar, dessen Kunst über der Tagesmode steht. Eine Probe zeitgenössischer finnischer Musik, die „*Burla*“ des 1911 geborenen Erik Bergman, weicht dem Schatten von Sibelius in ein von Strawinsky und Bartók inspiriertes Ton-Spiel aus, das seine nicht sonderlich aufregenden Reize aus Rhythmus und Kontrapunkt bezieht. Zwei Orchester, das Städtische von Helsinki unter Tauno Hannikainen und das des Finnischen Rundfunks unter Paavo Berglund, überzeugten von der Musikalität der Instrumentalisten und von tüchtiger

Ensemblekultur. Noch eine lohnende Begegnung verdankt man dem Sibelius-Festival: die mit der norwegischen Sopranistin Aase Nordmo-Lövbjerg, Besitzerin einer fulminanten dramatischen Stimme, die sie der Leonoren-Arie lieb, Kronpräsidentin auf den Thron der großen Flagstad.

Kurt Honolka

## NORWEGEN

### Musik im Norden

Bergen

Die norwegische Stadt Bergen stand im Zeichen internationaler Festspiele, die zum 7. Male durchgeführt wurden. Es ist erfreulich, daß das Interesse daran in ganz Norwegen wie auch im Ausland von Jahr zu Jahr wächst.

Wie immer sind die intimen Kammerkonzerte im Wohnhaus Griegs mit seiner wunderschönen Lage und der besonderen Atmosphäre sehr reizvoll. Dort erklangen ein großer Teil des enormen Liederschatzes von Griegs Hand, seine Klavierstücke, Kammermusik und besonders auch seine hervorragenden Klavierbearbeitungen von norwegischen Volkstänzen, die original auf der Hardanger-Violine gespielt werden. Die Ausführenden sind junge norwegische Künstler, die sich auch schon im Ausland einen Namen erworben haben, so Ingrid Bjoner. Die Reihe der Symphoniekonzerte wurde von unserem eigenen Orchester mit Werken von Svendsen, Mozart, Haydn und Verdi eröffnet. Am Pult stand der neue künstlerische Leiter, der junge und energische Dirigent Arvid Fladmoe. Das zweite Konzert, ein Beethoven-Abend, wurde von Carl Garaguly geleitet. Claudio Arrau spielte das Es-Dur-Konzert. Der brasilianische Dirigent Eleazar De Carvalho und die Pianistin Gina Bachauer brachten die Kammer-symphonie von Arnold Schönberg, den „Dreispiß“ von De Falla, das dritte Klavierkonzert von Rachmaninoff und die Rhapsodie espagnole von Ravel. Als Gastorchester kam diesmal das Residenz-Orchester aus Haag mit seinem Leiter Willem van Otterloo. Sie spielten Werke von Weber, Henk Badings, Berlioz, Jan Wagenaar, Liszt und Bruckners dritte Symphonie. Das Bergener Orchester übernahm ein weiteres Konzert mit Igor Markewitch am Pult und Christian Ferras als Solisten. Das letzte Orchesterkonzert, wieder mit Arvid Fladmoe am Pult, war ausschließlich norwegischen Komponisten gewidmet. Zur Auf-führung kamen die Minnesota-Symphonie von Harald Saeverud, Lieder von Fartein Valen, Klaus

Egge, Sverre Jordan, Harald Sie und Edvard Grieg. Es sang Ingrid Bjoner. Mit Griegs a-Moll-Konzert, gespielt von Robert Riefling, klangen die Festspiele aus.

Erfreulicherweise hatten in diesem Jahr die Kammermusikveranstaltungen besonders großen Erfolg. Es spielten die Berliner Philharmoniker, das Bergener Streichquartett und das Trio Pasquier. Anthony di Bonaventura gab einen Klavierabend. Man hörte auch drei Kirchenkonzerte. Am ersten Abend sangen Aase Nordmo Lövbjerg und „Sandvikens menighetskor“ unter Thorleif Aamot Werke aus der Zeit vom 16.—20. Jahrhundert. Das zweite Konzert bestritten „Le groupe vocale Fritz Hoyois“, Brüssel, und am dritten Abend musizierten Ingrid Bjoner, Sigmund Skage und Gunnar Saevig. Im Theater wurde Bert Brechts „Dreigroschenoper“ vom Ensemble der Nationalen Szene, Bergen, aufgeführt, und das Ballett brachte zwei Abende, die den norwegischen Volkstanz und die Volksmusik als Grundmotiv benutzten.

Victor Rostin Svendsen

## SCHWEDEN

### Eine Weltraum-Oper

Stockholm

Auftakt und zugleich Höhepunkt des Stockholm-festivals war die Uraufführung von Karl-Birger Blomdahls „Aniara“, eine Revue über den Menschen in Zeit und Raum, Oper in zwei Akten und sieben Szenenbildern nach Harry Martinsons Versepos „Aniara“, in szenischer Bearbeitung von Erik Lindegren. Eine der wichtigsten neueren schwedischen Dichtungen großen Stils, das hiezulande heute beinahe als klassisch geltende „Aniara“-Epos in 103 Gesängen, bildet die geistige und stoffliche Grundlage des Operntextes, der eine dramaturgische Meisterleistung des Dichters Erik Lindegren darstellt. Der Autor der epischen Gedichtfolge, Harry Martinson, erzählt von einer Reise im Weltenraum in ferner Zeit, will letzten Endes das Bild „einer Lebensreise durch unsere eigene Leere“ geben. Die Riesengondel Aniara, mit Tausenden von Emigranten an Bord, ist auf dem Wege von der vom Untergang bedrohten Erde zum Planeten Mars infolge atmosphärischer Störungen beschädigt und außer Kurs geraten. Man wird niemals das Ziel erreichen, aber auch niemals zum Ausgangspunkt zurückfinden. Sowohl im Epos wie in der Oper handelt es sich um die Hybris des modernen Menschen gegenüber der Materie. Pseudokult rings um ein technisches Wunderwerk an Bord (be-



ziehungsvoll Mima genannt), turbulente Erinnerungsfeste mit bewußt banalem Einschlag, stereotype Erklärungen und Kommandos überheblicher Ingenieure, groteske Gestalten, dumpfes Sektenwesen, aber auch die ausdrucksreichen Tanzarabesken eines weiblichen Piloten, das „Lied ohne Worte“ und die ekstatischen Vokalisieren einer blinden Dichterin, die die Himmelsstadt zu sehen glaubt, begleiten das langsame Dahinsiechen von Passagieren und Besatzung.

Bei der ersten Konfrontation mit der Oper „Aniara“ könnte man glauben, daß dies Werk in erster Linie ein bewußter Beitrag zu einer politisch und ideenmäßig aktuellen Debatte sein will unter Ausnützung der unbegrenzten Möglichkeiten des Operntheaters. Allmählich kommt einem zum Bewußtsein, daß Blomdahls Schöpfung vor allem ein musikalisches Kunstwerk eigenen Gepräges ist, ein Werk, das den Wortschatz des Atomzeitalters und dessen dichterische Visionen mit den Ausdrucksmitteln der neuen Musik und mit dem spekulativen Ehrgeiz der musikalischen Serientechnik zu verbinden weiß. Von einer Opernhandlung im eigentlichen Sinn kann man in diesem Falle kaum reden. Dennoch ist diese Oper und die Stockholmer Aufführung in jedem Augenblick von äußeren und inneren Spannungen erfüllt. Der Bühnenbildner Sven Erixson zwingt unsere Phantasie mit entwaffnend einfachen, abstrakten Mitteln in Aniaras Scheinwelt hinein, um — in enger Zusammenarbeit mit Regisseur Göran Gentele —

im passenden Augenblick plötzlich eine rücksichtslos naturalistische Note anzuschlagen. Die Partitur Blomdahls, vom Dirigenten Sixten Ehrling, einem Spezialisten der Moderne, souverän gedeutet, weist alle die Züge rhythmischer Vitalität und klanglicher Feinheit auf, die wir von Blomdahls früherer Produktion her kennen. Aber Blomdahl erweitert das Register in dieser, seiner ersten Oper in verblüffender Weise, gewinnt an Klarheit der Konturen, bedient sich, wenn es so sein soll, in suggestiver Weise der Möglichkeiten der Elektronenmusik, beweist auf der anderen Seite einen überraschenden Sinn für die unmittelbare Wirkung des Volkstümlichen. Mag sein, daß manche Bewunderer des Dichters Martinson es schwer haben, sich mit der Metamorphose „Aniaras“ zur Oper abzufinden. Tatsache ist, daß der Tag der Uraufführung einen Sieg ersten Ranges bedeutete, für den literarischen und den musikalischen Modernismus Schwedens ebenso wie als eindeutiges Symptom für den hohen Standard des Stockholmer Operntheaters.

Auch im übrigen dominierte die Oper im Festprogramm. *Händels „Alcina“* in erster Besetzung (Margareta Hallin, Kerstin Meyer, Elisabeth Söderström, Ingvar Wixell) machte Furore. Glanzstücke des Repertoires der letzten Jahre wie *Verdis „Maskenball“* mit Erik Lindegrens „Gustavianisch“ betontem neuem Text, *Alban Bergs „Wozzeck“* im deutschen Original und *Glücks „Orpheus“* im Schloßtheater Drottningholm kamen erneut zu Ehren.  
Richard Engländer

## MUSICA-UMSCHAU

### Musikbegriffe in der Expansion

Die Musikwissenschaft insbesondere als Geschichte der Tonkunst hat lange in der ungünstigen Situation gestanden, im Kreis der Geschwisterdisziplinen von allgemeiner Historie, von Kunstwissenschaft und Dichtungsgeschichte vorliebnehmen zu müssen mit Schauweisen, Begriffen und Epochebezeichnungen, die die älteren Nachbarn zu eigenem Nutzen und Frommen längst fixiert hatten. Welcher Germanist oder Kulturhistoriker, welcher Geschichtsschreiber der bildenden Künste hätte bei der Prägung von Bezeichnungen wie Romanik, Gotik, Renaissance, Barock, Rokoko, Sturm und Drang, Romantik, Realismus, Impressionismus und Expressionismus; Neue Sachlichkeit je an die Bedürfnisse oder Sonderlagen der Musikologie gedacht? Diese mußte sich mit

den vorhandenen Etiketten so gut oder so schlecht einrichten, wie es gehen wollte, und wenn es gar nicht passen mochte, so halfen sich unsere Fachleute mit separierten Kapitelüberschriften musiktechnischer Art wie Zeitalter des Kontrapunkts, mit Generalbaßepoche oder Zeit Beethovens und Ära Wagners — die synchronischen Querverstrebungen zwischen den Künsten hatten dabei schweigend zurückzutreten.

Daß die Musikwissenschaft sich aus dieser Aschenbrödelstellung dank fleißiger Arbeit heute weitgehend zu lösen begonnen hat, scheint mir ein nicht nur für sie selbst erfreuliches und bemerkenswertes Ereignis innerhalb der modernen Wissenschaftsgeschichte: die bisher wesentlich zur Rezeption fremder Terminologien gezwungene Stieftochter der Geisteswissenschaft fängt merklich an,

auch als Geberin exportfähig zu werden. Man merkte erste Anzeichen dieses Vorganges am wachsend offenen Bekenntnis großer Gelehrter zur Musik (nicht zur Musikwissenschaft!), etwa in der Wagnerliebe eines Max Koch und G. Roethe, deren Fachkollegen noch kurz zuvor den Nibelungendichter mit Spott und Hohn bedacht hatten, an der Musikalität eines Meyer-Graefe, Thode, Wölfflin, Brinckmann, Pinder. Entscheidend für unser Problem aber z. B. die Klopstockrede von Ernst Bertram als Schüler Nietzsches und Georges, der als Literarhistoriker Musikbegriffe wie Polyphonie, Kontrapunkt, Fuge für das bis dahin Niegessagte bei seinem Helden fruchtbar anwandte und damit neue Wege aufwies, um das Musikhafte am Dichter schauubar werden zu lassen. Ein noch neueres Beispiel aus der soziologischen Geschichtsphilosophie bietet Hans Freyer in seinem Werk „Weltgeschichte Europas“, der die gleichen Begriffe, aber dazu auch Bilder aus der Welt des Geigenspiels, der Bachschen Thematik anwendet, um den gegenseitigen Konzert der Nationen und Kulturen neu vorstellbar zu machen. Aus der Welt der Jugendbewegung hervorgewachsen, hat er als Historiker eine Fülle musikalischer Urerlebnisse und Erfahrungen in sein Sehfeld übernommen. Naturgemäß haben diese Gelehrten nicht die Musikwissenschaft direkt viel frequentiert, aber diese hat doch das Vokabular für die naiv genossenen Klangbegegnungen der Außenstehenden geformt und handlich bereitet — sie sind erst in solcher Begrifflichkeit fähig geworden, sich expansiv im Nachbarschrifttum auszubreiten.

*Hans Joachim Moser*

## IN MEMORIAM

Richard Strauss — nach zehn Jahren

Es ist beinahe das Normale, daß man zehn Jahre nach dem Tode eines für seine Epoche bedeutenden Komponisten die Frage nach der bleibenden Spur seines Wirkens aufwirft. Nur zu oft, vor allem in der neueren Musikgeschichte, fällt die Zäsur des Todes eines Musikers mit einer spürbaren Minderung der Wirkungskraft des Gesamtwerkes zusammen. Über die Frage der Dauer des Oeuvre eines Richard Strauss über seine eigene Zeit hinaus hat die Gegenwart längst entschieden. Ist es zuviel gesagt, wenn man feststellt, daß heute die Opern und Orchesterwerke des Meisters wie je leben? Es ist dies beileibe kein Anzeichen einer aufkommenden Strauss-„Mode“ — vielmehr eine von

keinerlei Richtung oder Programm diktierte Pflege der besten Dokumente dieses Komponisten, dessen Auftreten in der Musikgeschichte nach Wagner Romain Rolland als „letztes großes europäisches Ereignis in der Musik“ bezeichnete.

Richard Strauss ist gegenwärtig; und alle Bemühungen seiner Freunde und Hüter seines klingenden Erbes können sich im Grunde darauf beschränken, daß die Kontinuität überall lebendiger und verbreiteter Strauss-Pflege keine Unterbrechung erfährt. Wie so oft hat die Distanz der Zeit auch in seinem Falle klärend und reinigend gewirkt. Längst hat sich seine Gestalt von den Tageskämpfen der „Neuen Musik“ in jenem Maße abgehoben, daß man das, was sich einmal als ein Nebeneinander abzeichnete, heute schon im Zusammenhang historischer Entwicklung sieht. Merkwürdig: „Ariadne“-Schwärmer finden sich jetzt auch unter jenen Vertretern des Avantgardismus, die einmal gegen die Schönheitsfluten wetteten; und ein Experte der neusten Musikrichtung wie Hans Rosbaud läßt als Dirigent keinen Zweifel darüber, daß ihm auch „Zarathustra“ und „Alpensinfonie“ keineswegs suspekt sind. Der „Fall“ Strauss ist längst ins Absolute, Klassische gerückt. Man verbindet mit seiner Musik die Anschauung eines Musikgefühls des Ästhetisch-Schönen, das hinter uns liegt.

Doch gibt es in der Pflege seines Werkes, die in ganz neue Räume des Auslandes vordringt, Verpflichtungen, die bisher unerfüllt blieben, Erscheinungen, die kritischer Überlegungen bedürfen. Was besonders auffällt, ist die Tatsache, daß ein ganz bestimmter Kreis von Strauss-Opern immer wiederkehrt, während andere weniger bekannte und populäre Werke nur vereinzelt das Licht der Bühne erblicken. Ist es nicht schwer begreiflich, daß die „Schweigsame Frau“, an der es doch wahrlich allerlei gutzumachen gibt, immer noch ein „Schmerzenskind“ darstellt? Auch um „Daphne“ ist es recht still geworden, obwohl sie einem Strauss-Spezialisten wie Karl Böhm gewidmet ist; und die „Liebe der Danae“ hat seit ihrer Münchner Festspielpremiere von 1953 überhaupt keine Liebhaber mehr gefunden. Dabei mehren sich die Stimmen, die gerade in diesem Spätwerk, vor allem in seinem herrlichen Schlußakt, eine der bedeutendsten Äußerungen des reifen Strauss sehen. Es wäre zu wünschen, daß sich die führenden Bühnen mit wirklichen Strauss-Autoritäten dieser Zeugnisse des „griechischen Strauss“ aufs neue annehmen, aus denen sich zweifellos sehr viel machen läßt; dafür könnte man den reichlich strapazierten



Einaktern „Salome“ und „Elektra“ schon eher vorübergehend etwas Ruhe gönnen. Ohne Nachhall ist leider die Münchner Renaissance von „Feuersnot“ und „Ägyptischer Helena“ geblieben; das „Intermezzo“ in der neuen, nach 1945 in Zürich erprobten dreiaktigen Form kommt wohl auf der deutschen Bühne bald an die Reihe. In guter und würdiger Weise behauptet sich die festlich-große „Frau ohne Schatten“ im Spielplan einiger leistungsfähiger deutscher und österreichischer Opernbühnen. Am erfreulichsten ist wohl die Gunst, die das „Capriccio“ in wachsendem Maße bei Intendanten, Dirigenten und wohl auch Publikum genießt. Zwar besteht aller Anlaß, auf die befremdliche Zweiteilung dieses als Einakter konzipierten Konversationsstücks neuerdings in Paris, Hamburg und Köln hinzuweisen — die starke Sympathie für das köstliche Werk letzter Opernweisheit ist aber hochehrfrohlich und scheint Dauer zu versprechen.

Im Bereich des Konzertsaaes ist die starke Bevorzugung der vor dem letzten Krieg weit schwächer vertretenen „großen“ Tondichtungen („Heldenleben“, „Sinfonia domestica“, „Alpensinfonie“) ein erstaunliches Zeitsymptom. Sollte es hier nicht in erster Linie darum gehen, die großen Klangkörper und Dirigentenstars von Rom bis New York gewissermaßen in Großaufnahme vorzuführen? Jedenfalls ist es in der Geschichte der Berliner Philharmoniker ein Novum, daß sich die Tondichtungen in den Programmen der Konzerte jetzt Jahr für Jahr nahezu vollzählig einfinden. Zu bedauern bleibt, daß von den Alterswerken auch die bekennntnishaften „Metamorphosen“ nur ganz selten gespielt werden und die konzertanten Werke nur, wenn gerade einmal ein berühmter Oboer oder Hornist auftaucht. An ein Werk, das zu Straussens größten Offenbarungen zählt, wäre noch zu erinnern: an die „Deutsche Motette“. Im Zeitalter komplizierter zwölftöniger Chorsätze gilt die Ausrede nicht zu bewältigender Schwierigkeiten nicht mehr. Dieses Strauss-Werk gehört auch auf die Schallplatte.

Ernst Krause

Julius Klengel

*Zur 100. Wiederkehr seines Geburtstages*

Was innerhalb der weitreichenden pädagogischen Ausstrahlung des Leipziger Konservatoriums der Name Robert Teichmüller für die Pianisten bedeutet, das verbindet sich für die Cellisten mit dem Namen *Julius Klengel*: Der Inbegriff eines nimmermüden, außerordentlich erfolgreichen Wir-

kens im Dienste der Erziehung eines hochqualifizierten Musikernachwuchses. Gegen tausend Cellisten — darunter Ludwig Hoelscher, Wilhelm Lamping, Emanuel Feuermann, Paul Grümmer — bekannten und bekennen mit Stolz, Schüler unseres Jubilars gewesen zu sein. Man sollte meinen, daß eine so umfassende Lehrtätigkeit das eigene Konzertieren, das Spiel im Orchester und in der Kammermusik stark einschränke, kompositorische Ambitionen sogar unterbinde. Für Julius Klengel jedoch trifft das nicht zu.

So halten zunächst die Legionen der Schüler Julius Klengels das Andenken an ihren hervorragenden Lehrer besonders hoch. Die Hochschule für Musik Leipzig würdigt ihn in gleicher Weise als einen der besten künstlerischen Pädagogen in der Geschichte des Instituts, in dem er von 1881 bis zu seinem Tode 1933 lehrte. Einen ebenso ehrenvollen Platz nimmt er aber auch in den Annalen des Gewandhauses ein. Gehörte er doch bereits zwei Jahre vor seinem Abitur als Fünfzehnjähriger — seit seinem achten Lebensjahr wohl vorbereitet durch den ersten Cellisten des Orchesters, Emil Hegar — dieser Leipziger Konzertsituation an, versah seit 1881 den Dienst am ersten Pult, wurde 1899 zum Professor ernannt und schied erst nach 50-jährigem Dienstjubiläum 1924 aus. Schließlich verdanken ihm Generationen von Cellisten eine beachtenswerte Literatur für ihr Instrument, Unterrichtswerke und Bearbeitungen.

Julius Klengel, der am 2. September 1859 in Leipzig geboren wurde, stammt aus einer bis ins 17. Jahrhundert zurückzuverfolgenden obersächsischen Familie, die mit dem Kantor Joh. Gottl. Klengel (1761–1848), dem Urgroßvater von Julius, den ersten Berufsmusiker hervorbrachte. Seitdem finden sich in der Stammtafel der Familie zahlreiche musische und musikalische Begabungen, die sich in entsprechenden Berufen widerspiegeln. Von 1814 an, als der Großvater von Julius, Moritz Gotthold Klengel, mit 21 Jahren Geiger im Gewandhaus wurde, gab es dort, bis 1924 nur sechs Jahre, nämlich vom Ausscheiden Moritz Gottholds (1868) bis zum Eintritt von Julius (1847), „klengellose“ Zeit. In dem ungemein kraft- und liebevollen Einsatz für seine musikalische Erziehungsaufgabe, im hohen nachschaffenden Künstlertum und in der Sorge um Bereitstellung eines zeitgerechten Musiziergutes war und ist Julius Klengel ein bewundernswürdiges Beispiel und nachahmenswertes Vorbild.

Martin Wehnert

## Ernest Newman †

Ernest Newman, der am 7. Juli im Alter von 90 Jahren verstorben ist, war nicht nur der Nestor der englischen Musikkritik. Mit seinen schriftstellerischen Arbeiten hat er mehr als jeder andere dazu beigetragen, den Journalismus auf musikalischem Gebiet vom Niveau einer rein emotionalen, oft unsächlichen Berichterstattung zu einer Kunst zu erheben, wenn nicht gar zu einer Wissenschaft, wie er es wohl am liebsten bezeichnet wissen wollte. Er wurde 1868 in Liverpool geboren und begann seine berufliche Laufbahn als Bankbeamter. Er hatte schon zwei Bücher, „Glück und die Oper“ (1895) und eine „Studie über Wagner“ (1899) veröffentlicht, bevor er den Weg in die musikalische Kritik einschlug. Das war 1903, als er Lehrer an der Midland School of Music in Birmingham wurde. Seine erste Stellung als Musikkritiker erhielt er zwei Jahre später beim „Manchester Guardian“. Seit 1906 schrieb er für die „Birmingham Post“ und blieb dort bis 1919. Dann ging er nach London, zuerst zum „Observer“ und nach einem weiteren Jahr zur „Sunday Times“. Seine Artikel in dieser Zeitung erschienen fast ununterbrochen bis zum Herbst des vergangenen Jahres. Ernest Newman ist von vielen, die nur wenig Interesse an der Musik hatten, dennoch mit Begeisterung gelesen worden — wegen seines scharfen Witzes, seiner kühnen Logik und seines geschliffenen, kultivierten Stils. Hauptsächlich interessierte ihn die Musik, die während seiner Jugendzeit geschrieben wurde, besonders Wagner und dessen Epigonen. Dieses Interesse spiegelt sich in den Titeln seiner Werke wider: „Elgar“ (1906), „Hugo Wolf“ (1907), „Richard Strauss“ (1908) und viel später „Liszt“ (1934). Das zuletzt genannte Buch ist gewissermaßen als Nebenprodukt seines großen Hauptwerks, des vierbändigen „Life of Richard Wagner“, entstanden, das in den Jahren 1933 bis 1947 erschien und die Forschungsarbeit eines ganzen Lebens enthält. Martin Cooper

## Ernest Bloch †

„Es ist weder meine Absicht noch mein Wunsch, eine Rekonstruktion der jüdischen Musik zu versuchen und meine Werke auf mehr oder weniger authentischen Melodien zu gründen. Ich bin kein Archäologe; Ich glaube, es ist das Wichtigste, gute und echte Musik zu schreiben. Es ist die jüdische Seele, die mich interessiert, die rätselhafte, glühende, bewegte Seele, die ich durch die

Bibel hindurchschwingen fühle: die Frische und die Naivität der Patriarchen, die Gewalt der Prophetenbücher, die wilde Liebe der Juden für die Gerechtigkeit, die Verzweiflung der Bücher Schelomos, den Schmerz und die Unermeßlichkeit des Hiobbuches, die Sinnlichkeit des Hohen Liedes. Alles dies ist in uns, alles dies ist in mir, und ist der bessere Teil meiner selbst. Das alles ist es, was ich versuche, aus mir herauszuhören und in meine Musik zu übersetzen: die verehrungswürdige Gemütsbewegung der Rasse, die in meiner Seele schlummert.“

Der dieses Credo schrieb, Ernest Bloch, starb zehn Tage vor seinem 79. Geburtstage. Er war so stolz darauf, an einem Punkte dieser Erde das Licht der Welt erblickt zu haben, der eine große magische Ausstrahlungskraft hat, in Genf. Am 24. Juli 1880 kam Ernest Bloch als Kaufmannssohn hier zur Welt. Zur Musikwelt stieß er vor, als er das ursprüngliche Wesen des Judentums, seine unverwechselbare eigene Art, in die Aussage seiner großen jüdischen Partituren einschmolz, wie er es in seiner zweiten Sinfonie etwa, in der „Israel-Sinfonie“, getan hat. Ein Jahr nach der Fertigstellung dieser für Bloch so bezeichnenden Partitur ging er — 1917 war es erstmalig — nach Amerika. Er kehrte in sein Ursprungsland zurück, um im Jahre 1939 endgültig nach den USA zu fahren, wo er jetzt in einem Krankenhaus von Portland im Staate Oregon verstarb. — Bleibt seine Oper „Macbeth“ bestehen? Bleiben sein Concerto grosso, das er 1924/25 im alten Stile schrieb, ein zweites sinfonisches Werk für obligates Violoncell „Die Stimme der Wildnis“, seine Suite für Bratsche und Klavier? Nicht die Position in der Musikmoderne ist es, von der aus Bloch zu beurteilen wäre, sondern dies: wie gefestigt seine Stellung in der Geschichte der Musik der Juden ist. Wie er zum Rufer, Warner und Mahner wurde, das macht ihn so bedeutungsvoll innerhalb der Erneuerung der „jüdischen Musik“. Der Musikpädagoge Bloch (er war Leiter des Cleveland-Musikinstitutes, des San Francisco-Konservatoriums, hatte eine Dozentur für Musik an der Universität Kaliforniens), der jüdische Mensch, der Komponist Bloch, der Bekenner: in dieser Einheit wird er uns im Bewußtsein bleiben. Gerhard Krause

## Herbert Viecenz †

Kurz vor Vollendung seines 66. Lebensjahres verstarb in Dresden am 22. Juni der Komponist feinsinniger Kammermusik und der hochbedeutsame





Wanda Landowska Foto: Collection Les Grands Interprètes, Editions René Kister, Genève

Musikerzieher Prof. Dr. Herbert Viecen. Eine lange schwere Krankheit hat ihn, einen der Stillen im Lande, seit 1954 immer mehr dem Blickfeld der Öffentlichkeit entzogen. In Elstra bei Kamenz geboren, kam er über das Dresdner und Leipziger Konservatorium zu Hermann Abert an die Universität Leipzig. 1923 siedelte er nach Dresden über, vielseitig dem Musikleben verbunden, im Lehramt an einer Höheren Mädchenschule, als Kritiker, Theorielehrer an der Orchesterschule und am Konservatorium wie als Komponist. Der Akademie für Musik und Theater wie der späteren Hochschule für Musik gehörte Viecen als Abteilungsleiter für Komposition und Theorie an, einige Jahre außerdem als Studentendekan. In seinem Schaffen hat er das weite Gebiet der Haus-, Schul- und Kammermusik reich bedacht, zunächst für die musizierende Familie schreibend und dann den Kreis erweiternd. Zahlreiche Werke wurden im Dresdner Tonkünstlerverein wie in der Kammermusik der Staatskapelle uraufgeführt und gepflegt. Ein Streichquartett, ein Flötenquartett, sein Hausmusikzyklus „*Primulae veris*“, eine Spitzweg-Suite, eine Sinfonietta, ein prächtiges Bläserstück für elf Instrumente, Solosonaten, Divertimenti, vereinzelte Chöre und Lieder verdienen es, auch

weit über den Tod ihres Autors hinaus von seiner vornehmen Musiziergesinnung zu zeugen. Seine theoretischen Erfahrungen hatte Herbert Viecen in dem vielbeachteten Lehrbuch „Die Kunst des Kontrapunktierens“ zusammengefaßt.

Hans Böhm

#### Wanda Landowska †

Kurz nach ihrem 80. Geburtstag starb im August die nun schon fast legendäre „*High Priestess of the Harpsichord*“, wie die Amerikaner Wanda Landowska genannt haben, in ihrem Heim in Lakeville, einem kleinen amerikanischen Dorf inmitten der wald- und seenreichen Landschaft von Connecticut. Zuerst in ihrer Vaterstadt Warschau und später in Berlin wurde sie in Klavier und Komposition ausgebildet; Frankreich erwählte sie zu ihrer zweiten und eigentlichen geistigen Heimat. Erst in Paris wandte sie sich seit der Jahrhundertwende ausschließlich der Renaissance ihres „*Roi soleil*“, ihres „*Keyboard Aristocrat*“ unter den Instrumenten, dem Cembalo, und der für dieses Instrument geschriebenen Musik zu. Konzertreisen in alle Länder der Welt (1907 spielte sie dem hochbetagten Leo Tolstoi in seinem Landsitz Jasnaja Poljana auf ihrem Cembalo vor). Veröffentlichungen in der wichtigsten Fachpresse Frankreichs und Deutschlands (Arbeiten über Bach und die französische *Claviermusik* im Bach-Jahrbuch) sowie die nach ihren Plänen ausgeführte Konstruktion des ersten modernen Konzertcembalos (Pleyel, Modell „Wanda Landowska“, 1912) begründeten ihren internationalen Ruf als führende Autorität. 1913 bis 1919 leitete Landowska die auf Veranlassung Hermann Kretzschmars eigens für sie eingerichtete Cembaloklasse an der Kgl. Hochschule für Musik in Berlin (das erste Institut, welches dieses Fach in seinem Lehrplan aufnahm); 1925 gründete sie ihre eigene Schule in Saint-Leu-La-Forêt bei Paris (École de Musique Ancienne), deren Kurse und Veranstaltungen Weltberühmtheit erlangten. Die ersten modernen Kompositionen für Cembalo (M. de Falla, Concerto, 1926 und F. Poulenc, Concert Champêtre, 1927) wurden auf ihre Anregung und für sie geschrieben. Seit 1941 lebte und wirkte Wanda Landowska in Amerika. Es dürfte kaum einen bedeutenden Cembalisten geben, der nicht direkt oder indirekt durch ihre Schule gegangen ist.

Erwin R. Jacobi

#### ZUR ZEITCHRONIK

##### Zur Situation der Kirchenmusik

Evangelische und katholische Kirchenmusiker aus allen Teilen Deutschlands trafen sich in Berlin zu

einem von der Zentralstelle für evangelische Kirchenmusik, vom Diözesan-Cäcilien-Verband Berlin, vom Kirchenmusikalischen Referat des Bistums Berlin und vom Evangelischen Kirchenmusikwerk gemeinsam veranstalteten „Ersten deutschen Kirchenmusikertag“. Das Programm sah neben einleitenden Frühgottesdiensten Vorträge, Orgelkonzerte und Abendmusiken, meist mit Chorwerken, vor und war geeignet, einen anschaulichen Überblick über die gegenwärtige Position der Kirchenmusik und des Kirchenmusikers zu geben.

Die Vorträge ließen erkennen, daß man in beiden Konfessionen bereit ist, die Vielfalt und die bedeutungsvolle Aufgabe der Kirchenmusik in höherem Maße anzuerkennen als früher, was sich rein äußerlich in der Stellung des Kirchenmusikers (z. B. im Anwachsen der hauptamtlichen Stellen) ebenso bemerkbar macht wie z. B. in der 1958 ergangenen Durchführungsverordnung zu den päpstlichen Enzykliken über die Kirchenmusik von 1947 und 1955, wo deren Anteil an Verkündigung, Gebet, Opfer und auch am Hirtenamt deutlich herausgestellt wird. Das Interesse auch an der neuesten musikalischen Entwicklung bekundeten Vorträge über neuere Entwicklungen der elektronischen Musik (F. Winkel) und Möglichkeiten und Grenzen des Jazz innerhalb der Musiksprache der Gegenwart (H. W. Zimmermann), während P. Urbanus Bomm auf die Nähe des Gregorianischen Choral zur Gegenwart hinwies.

Bei den Orgeldarbietungen stand das zeitgenössische Schaffen im Vordergrund, wobei freilich die „gemäßigte Moderne“ einen breiten Raum einnahm: Michael Schneider spielte Werke von Reger, Schröder, Höller, Kaminski und Bach, Joseph Ahrens machte mit neuen Werken aus seinem eigenen Schaffen bekannt, und Hanns-Martin Schneidt spielte Kompositionen von Grabner, Schwarz-Schilling, Bornefeld, David und Pepping. Die zahlreichen, teilweise gleichzeitig veranstalteten Abendmusiken waren weitgehend dem Schaffen des 17. Jahrhunderts gewidmet, daneben Händel und wiederum der Gegenwart, wobei ein Abend mit Werken der Berliner Pepping-Schüler H. Poos, H. Barbe und F. M. Beyer von erfreulich unkonventioneller Art besonderes Interesse beanspruchen durfte. Die Aufführungen zeigten fast durchweg einen hohen Leistungsstand und bewiesen so, mit welchem Ernst die Kirchenmusik in beiden Konfessionen ihrem Amt gerecht zu werden sucht.

Alfred Dürr

#### Kasseler Musiktage 1959

Die diesjährigen Kasseler Musiktage vom 9.—12. Oktober werden mit einem Vortrag von Hans Mersmann über „Freiheit und Bindung im künstlerischen Schaffen“ eröffnet. An großen repräsentativen Veranstaltungen ist vor allem ein Sinfoniekonzert des Orchesters des Hessischen Rundfunks unter Otto Matzerath zu nennen, in dem Paul Badura-Skoda Bartóks drittes Klavierkonzert spielt. Den Rahmen bilden Winfried Zilligs Orchesterkonzert in einem Satz, Hans-Ulrich Engelmanns „Strukturen“, Ernst Peppings Variationen über ein Thema von Binchois sowie Arnold Schönbergs erste Kammer-sinfonie. Das Profil gerade dieses Konzertes zeigt, wie das Schaffen der Gegenwart in besonderem Maße in die Musiktage einbezogen wurde. Das gilt auch von einer Geistlichen Abendmusik mit Werken von Luigi Dallapiccola, Johann Nepomuk David und Karl Marx, von einer Kammermusikstunde mit dem Koeckert-Quartett, von einer Begegnung mit Winfried Zillig, der ein Selbstporträt gibt, schließlich auch von einem Referat von Franzpeter Goebels, der in das Schaffen Anton von Weberns einführt. Alte Musik ist mit einem Bachkonzert von Helmut Walcha vertreten, ferner mit altenglischer Kirchen- und Kammermusik des Deller-Consort London und der Schola Cantorum Basiliensis, schließlich mit einem Referat zur Aufführungspraxis der Renaissance. Lieder der Klassik und Romantik, gesungen von Gerda Lammers, sowie eine Kammermusik für Bläser runden neben zahlreichen weiteren Veranstaltungen das Programm ab, zu dem das Staatstheater Kassel eine Sonderaufführung von Händels „Rodelinde“ beisteuert. Eine vorausgehende Arbeitstagung des Arbeitskreises für Haus- und Jugendmusik steht unter dem Gedanken „Neue Musik als Gebrauchsmusik“.

d.

Winfried Zillig — Musikchef des NDR Winfried Zillig wurde zum Leiter der Musikabteilung des Norddeutschen Rundfunks Hamburg gewählt. Er wird damit Nachfolger von Rolf Liebermann, der die Staatsoper Hamburg als Intendant übernimmt. Mit der Berufung Winfried Zilligs in ein so verantwortungsvolles Amt ist zweifellos eine Persönlichkeit gewonnen worden, die bedeutendes Format besitzt. Als Komponist hat sich Zillig schon lange einen hervorragenden Namen erworben. Als Schüler Arnold Schönbergs ist er sich einerseits der Tradition bewußt, andererseits besitzt er eine schöpferische Aussagekraft, die sich





Winfried Zillig

Foto: Behtke

nicht auf eine bestimmte Schule festlegen läßt, dafür sich aber durch geistige Aufgeschlossenheit und Weite des Blicks auszeichnet. Für das Amt insbesondere bringt er eine reiche Rundfunkerfahrung mit, die sich gewiß günstig auf die Programmgestaltung auswirken wird. So sind viele Voraussetzungen gegeben, die eine profilierte Musikarbeit erhoffen lassen.

d.

#### Kalender der Festspiele 1959

##### September

- Berlin: Chorfest, 1.—6. 9.  
 Darmstadt: Tage für Neue Musik, 2.—5. 9.  
 Besançon: Musikfest, 3.—13. 9.  
 Gloucester: Drei-Chöre-Fest, 7.—12. 9.  
 Hamburg: Strauss-Gedenkwoche, 8.—17. 9.  
 Venedig: Musikfest, 10.—30. 9.  
 Warschau: Zeitgenössisches Musikfest, 12.—20. 9.  
 Budapest: Haydn-Fest, 16. 9.—4. 10.  
 Bonn: Beethoven-Fest, 18.—28. 9.  
 Perugia: Sagra Musicale Umbra, 19. 9.—14. 10.  
 Berlin: Festwochen, 20. 9.—6. 10.  
 Utrecht: Heinrich-Schütz-Fest, 21.—25. 9.  
 Montreux: Musikalischer September

#### Oktober

- Bad Kreuznach: Händel-Woche, 5.—11. 10.  
 Kassel: Musiktage, 9.—12. 10.  
 Donaueschingen: Musiktage, 17.—18. 10.  
 Wexford: Musikfestival, 25. 10.—1. 11.  
 Stuttgart: Woche leichter Musik, Oktober  
 Lausanne: Opernfestspiele, Oktober

#### PORTRÄTS

##### Volkmar Andreae 80 Jahre

Am 5. Juli konnte Dr. Volkmar Andreae seinen 80. Geburtstag begehen. Er hat sich um das Zürcher und um das schweizerische Musikleben außerordentlich verdient gemacht. Als 23jähriger verpflichtete man ihn als Leiter des Gemischten Chors Zürich, einige Jahre später als Dirigenten des Zürcher Tonhalleorchesters. In dieser Stellung hat Andreae während 43 Jahren ein überdurchschnittliches Maß an Arbeit und Verantwortung getragen. Es galt in erster Linie, einem ständigen Konzertpublikum das umfangreiche Repertoire von Musik der Klassik und Romantik zu vermitteln. Es galt aber auch, die verschiedenen Aspekte zeitgenössischer Werke zu berücksichtigen. Andreae hat sich gleich in den ersten Jahren mit Nachdruck für die Musik von Gustav Mahler, Richard Strauss, Max Reger, Pfitzner, Busoni, später für diejenige Hindemiths, Strawinskys und anderer eingesetzt. In gleichem Maß wandte er sich aber auch den Schweizer Komponisten zu und hat manches Werk von ihnen aus der Taufe gehoben oder durch die Komponisten selbst uraufführen lassen.

Dem Konservatorium Zürich stand Andreae in den Jahren 1914 bis 1941 als Direktor vor. Unterricht erteilte er in Komposition und Dirigieren. Von 1920 bis 1925 leitete er außerdem als Präsident den Schweizerischen Tonkünstlerverein. Unter anderem war er auch maßgebend an der Wahrung der Urheber- und Aufführungsrechte beteiligt; dies führte dann später zur Gründung der „Suisa“. Es ist erstaunlich, daß Andreae neben den vielen künstlerischen und administrativen Verpflichtungen noch Zeit und Muße zu eigenem kompositorischem Schaffen fand. Sein Werkverzeichnis umfaßt 43 Opera nebst verschiedenen Jugendwerken und Bearbeitungen, Musik aller Gattungen, darunter zwei abendfüllende Opern, „Ratcliff“ und „Casanova“, sinfonische Musik, Konzerte, Kammer-

musikwerke, Lieder, Chöre und anderes. Stilistisch führte sein Weg von den Einflüssen Ludwig Thuilles und Richard Strauss' zu einer mittleren Moderne.

Franz Giegling

### Konrad Ameln 60 Jahre

Konrad Ameln, einer der führenden Männer der Singbewegung, beging am 6. Juli seinen 60. Geburtstag. Das reiche Werk seiner Neuausgaben, wie es die Lexika skizzieren, dokumentiert nur sehr ungenügend seine Bedeutung als Forscher, der mit den Faksimile-Ausgaben des Babstischen Gesangbuches und des Klugschen Gesangbuches die wichtigsten Quellen für die Musik der Reformationszeit erschlossen hat und als Mitherausgeber des Jahrbuches für Liturgik und Hymnologie aus der Praxis und Erfahrung seines Lebens zu streng wissenschaftlicher Behandlung der Materie gekommen ist. Es gibt von den Chorbüchern im Bereich der Kirchenmusik heute wenig Sammlungen, in denen nicht direkt oder indirekt Konrad Amelns Erfahrungen und Kenntnisse verarbeitet worden sind. An der in den letzten Jahrzehnten bearbeiteten Notierungsweise für Neuausgaben alter Musik hat er entscheidenden Anteil. Er wirkt in Lüdenscheid, wo er jährlich Musikfeste veranstaltet, die einen guten Klang haben und den Namen der Stadt weithin als Zentrum einer lebendigen Musikpflege bekanntgemacht haben.

Karl Vötterle

### Walther Müller von Kulm 60 Jahre

Walther Müller von Kulm, geboren am 31. August 1899 und aus dem Aargauer Kulm stammend, genießt als derzeitiger Leiter des angesehenen Baseler Fachinstitutes für Musik, dem Konservatorium, der Hochschule, bedeutendes Ansehen als Pädagoge. Als Chorleiter, als Komponist ist er um keinen Grad weniger zu achten. Es wäre wünschenswert, das eine oder andere seiner Orchesterwerke oder seiner Kammermusiken außerhalb der schweizerischen Grenzen aufzuführen, um eine bedeutende Komponistenpersönlichkeit zu erschließen. Haben seine d-Moll-Sinfonie, die vor zwanzig Jahren erschienene „Musik für Streicher“, das drei Jahre früher entstandene Concertino für Flöte und Streicher, das Orgelwerk, das Klavierwerk, die Streichquartette nicht die volle Gültigkeit ihrer Aussage behalten? Müller von Kulms so ganz nach innen gerücktes, stilles Werk, das nicht viel Aufhebens von sich macht, verdient es, erneut zugänglich gemacht zu werden. Es ist in jedem Falle ein Geschenk.

Gerhard Krause



Konrad Ameln

Foto: Höppner

## ERZIEHUNG UND UNTERRICHT

### Von der Bundesschulmusikwoche

Einen wesentlich stärkeren Zustrom als früher lockte die dritte *Bundesschulmusikwoche* mit 1500 Teilnehmern aus 13 Ländern nach der musenfreundlichen Stadt München: Musikpädagogen aller Schulgattungen, Ausübende, Verleger, Dirigenten, erfreulich viel Jugend und Chöre und Orchester in verschiedenster Besetzung. „Musik und Musikerziehung in der Reifezeit“ war nicht nur das Thema des grundlegenden Plenumvortrags von Egon Kraus, sondern bildete auch die Leitidee aller Kurse, Arbeitsgemeinschaften und Vorführungen. Mehr denn je mahnt man den heutigen Schulmusikerzieher, psychologische Einsichten in diese krisenreichen Entwicklungsjahre ernst zu nehmen, um Verknennung, Ungeduld und unterrichtliche Fehlleistungen zu umgehen. Musik sei eine „seelische Hilfe für die 13- bis 16jährigen Jugendlichen“ betonte der Münchener Universitätspsychologe A. Huth in seinem Referat. Viele Kurse für die Volksschule, für Mittlere und Höhere Schule wiesen Wege, wie der mangelnden Konzen-



tration, den Divergenzen von Akzelleration und geistig-seelischem Retardieren, der Hilflosigkeit gegenüber der Überfülle eindringender Bewußtseinsinhalte gesteuert werden kann. So beleuchtete Heinrich Pape „Psychologische Voraussetzungen des Unterrichts im 7. bis 9. Schuljahr“ während sich Hermann Schiegl der „Psychologischen Grundlage der Gehörbildung“ zuwandte. Ein lebendiges Musizierbedürfnis, die Beanspruchung schöpferischer Regungen bewahren dem bedrohten Jugendlichen sein Selbstvertrauen und ebnen ihm den Weg zu „ausgeglichener Reife“.

Nachdrückliche Behandlung fand die in der Mittel- und Oberstufe musikpädagogisch sehr wichtige, oft aber unterrichtlichem Ungeschick und methodischer Ratlosigkeit begegnende „Werkbetrachtung“. Man demonstrierte Alban Bergs Violinkonzert, Strawinskys „Rossignol“, Werke von Reutter und Blacher. Hans Mersmann führte mit bekanntem Feinsinn in die „Entwicklung der Oper des 20. Jahrhunderts“ ein, Harald Genzmer drang mit überzeugender analytischer Kraft ins Gefüge „der modernen Symphonik“ vor. In kenntnisreichen, allgeistig fundierten Bezügen ging Walter Wiora in instruktiver Weise der „geschichtlichen Sonderstellung der abendländischen Musik“ nach. Vorbildlich war die Durchdringung von fachlichem, theoretischem Überdenken und vielfältigem praktischem Tun, die in täglichen Vorführungen „Schulen musizieren“, weiterhin an Darbietungen von Scholopern, Chor- und Orchesterkonzerten der in ihren Möglichkeiten stärker begünstigten Institute sichtbar wurde. Ein süddeutscher Oberstudiendirektor besitzt unter 700 Schülern 500 Musiker, ein Vollarchester, ein Vor- und ein Kammerorchester, zahlreiche Ensembles und einen imponierenden Posaunenchor!

Die Abende mündeten in erhabene Erlebnisse ein, die bei den Münchner Philharmonikern unter Fritz Rieger, beim Bachchor, dem Münchner Kammerorchester und den Regensburger Domspatzen sinnfällig wurde. Eine frohgestimmte „Sonderfahrt nach Salzburg“ entzückte durch musikalische Auführungen unter Bernhard Paumgartner, dessen tiefgründender Vortrag über „Das Werk Mozarts als europäische Leistung“ die lichtvolle, tiefmenschliche, vom Geist der Zucht geadelte Tonwelt des Meisters als Richtweiser in krisenreicher Gegenwart empfahl. *Gottfried Schweizer*

#### Studierende erleben Neue Musik

Erstaunlich viele Musikstudenten wissen über die Neue Musik nur Fragmentarisches. Diesem Mangel

wollte das „Folkwang-Sommerstudio für zeitgenössisches Kunstschaffen“ abhelfen, indem es Begegnungen vermittelte und Interesse zu wecken versuchte.

Entsprechend der Dreiteilung dieses Institutes gab es europäisch-amerikanische Sommerkurse der Tanzabteilung, ein Schauspiel-Studio, das sich mit dem „Freiheitsgedanken im Drama von Schiller bis zur Gegenwart“ befaßte und eine Vielzahl von musikalischen Vorträgen und Konzerten. In einzelnen Veranstaltungen begegneten sich die Studierenden aller Abteilungen. Der Bogen der musikalischen Veranstaltungen war vom frühen Hindemith bis zum radikalen Experiment Stockhausens gespannt. Karl H. Wörner führte in insgesamt vier Vorträgen die Studierenden von der „Krise der Tonalität“ bis zu Schönbergs „Moses und Aaron“, dessen Bedeutung sich allerdings nicht im Rahmen einer kurzen Schallplatten-Vorführung überzeugend darstellen läßt. Giselher Klebe setzte sich in einem an Beispielen reichen Vortrag mit den kompositionstechnischen Grundlagen des zeitgenössischen Schaffens auseinander. Fesselnde Vorträge von Franzpeter Goebels und Gespräche mit den Sopranistinnen Carla Henius und Sibylle Ursula Fuchs und ihren Begleitern A. Kontarsky und Irma Zucca-Sehlbach gaben gewichtige Hinweise zur Interpretation Neuer Musik. Siegfried Redas Vortrag über „Orgelmusik heute“ räumte einen ganzen Berg von Vorurteilen weg und setzte zugleich neue Maßstäbe.

Immer gab es auch Darbietungen zur Illustration des Gesagten. Auf seiner großen, neuen Schuke-Orgel in Mülheim spielte Siegfried Reda Kompositionen von Hindemith, Krenek, Bornefeld und von sich selbst und bewies dabei, daß es heute ein der fortschrittlichen Konzertmusik ebenbürtiges Orgelschaffen gibt und daß es möglich ist, Instrumente zu bauen, die den Anforderungen solcher Kompositionen vollauf entsprechen. Wolfgang Marschner, Klaus Störck und Detlef Kraus widmeten sich dem Schaffen des jungen Hindemith, während Sibylle Ursula Fuchs die Neufassung des „Marienlebens“ sang. Man war geneigt, dem jugendlichen Romantiker den Vorzug zu geben. Artur Janning, Ernst Hüppe, Wilhelm Jansen und Studierende der Orchesterschule fesselten durch eine saubere Wiedergabe von Bartóks Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug, während Franzpeter Goebels ein fesselndes Kolleg über den „Mikrokosmos“ hielt. Er führte auch die stark beeindruckten Hörer bis an die Grenzen der Klavier-

musik bei Webern, Stockhausen und Messiaen. Die außerordentlich musikalische Sopranistin Carla Henius erreichte mit Liedern von Berg, Webern und Dallapiccola die Grenzen der Vokalmusik. Prof. Erwin Dressel, der Leiter der Folkwangschule, möchte auch in den kommenden Jahren durch ähnlich anregende Veranstaltungen die Arbeit an seinem Institut befruchten. Klaus Kirckberg

### Musikschloß Pommersfelden

Auf den Spuren des „Musikgrafen“ Rudolf Franz Erwein von Schönborn, der im 18. Jahrhundert komponierte, das Cello trefflich handhabte und mit seiner Sammlung von Musikhandschriften und -drucken den Grundstock zur berühmten Musikbibliothek des Schlosses Wiesentheid (Unterfranken) legte, hat der jetzige Schloßherr von Pommersfelden, Dr. Karl Graf von Schönborn-Wiesentheid, im vorigen Sommer den löblichen Versuch unternommen, in einem „Collegium Musicum Schloß Pommersfelden“ junge begabte Musiker zu fördern. Unter der künstlerischen Betreuung von Richard Engelbrecht fanden sich auch diesen Sommer im gastlichen „Musikschloß“ unweit Bamberg junge Künstler aus zahlreichen deutschen Städten sowie aus England, Portugal, Japan und der Schweiz zusammen, um zwei Wochen lang in aufgelockerter, aber auch in ernster Arbeit Frau Musica zu huldigen. Zu diesen Musikwochen in der musischen Atmosphäre des barocken Märchenschlosses gehörte auch öffentliches Musizieren; in vier Orchesterkonzerten und drei Kammermusikabenden stellten sich die jungen Künstler einem sehr aufgeschlossenen Publikum vor. Hier gab es keine überhitzte Festival-Betriebsamkeit, die Kunstjünger gaben sich gelöst und ohne auch nur einen Anflug von Starallüren ihrer schönen Aufgabe hin. Man hörte — neben Leistungen, die noch spürbar im Reife-prozeß stehen — Darbietungen von beachtlichem Rang. Als Instrumentalisten, die zu schönen Hoffnungen berechtigen, erwiesen sich Olga Prats, Hans F. Thomann sowie Marlene Pillney, Roland Kreuzer, Helmut Rein und Oskar Hartwig und Rudolf Kahl. Neben Werken barocker Meister, der Wiener Klassik und der Romantik kam auch die zeitgenössische Musik zu Wort. Bleibt noch hervorzuheben, daß sich das Pommersfeldener „Collegium“ auch in diesem zweiten Musiksommer seines Bestehens als eine segensreiche Einrichtung bewährt hat, die in unserer betriebsamen, der Persönlich-

keitsentfaltung oft im Wege stehenden Zeit gar nicht hoch genug gepriesen werden kann.

August Schmitt

### Tagungen, Kurse, Wettbewerbe

Stuttgart: Kongreß für Akustik, 1.—9. 9.

Lüttich: Wettbewerb für Quartette, 1.—15. 9.

Besançon: Dirigenten-Wettbewerb, 3.—13. 9.

München: Musikwettbewerb der Rundfunkanstalten, 4.—15. 9.

Hertogenbosch: Sängerwettbewerb, 5.—9. 9.

Bilthoven: Kurs für zeitgenössische Musik, 5.—13. 9.

Darmstadt: Ferienkurse, 6.—18. 9.

Hamburg: Meisterkurse, 7.—26. 9.

Genf: Musikwettbewerb, 19. 9.—3. 10.

Budapest: Wettbewerb für Quartette, 22. 9.—2. 10.

Leipzig: Mittelalterliche Kirchenmusik 25.—27. 9.

Vercelli: Wettbewerb „Viotti“, 28. 9.—31. 10.

Genua: Wettbewerb „Paganini“, 5.—12. 10.

Kassel: Arbeitskreis für Haus- und Jugendmusik: „Neue Musik als Gebrauchsmusik“, 8.—9. 10.

Toulouse: Gesangswettbewerb, 8.—13. 10.

Kiel: Tagung für Neue Musik, Oktober

### AUS WISSENSCHAFT UND FORSCHUNG

#### Kongreß der Musikbibliothekare

In der altherwürdigen und traditionsreichen College-Stadt Cambridge fand in Verbindung mit der Galpin Society der 5. Internationale Kongreß der „Association Internationale des Bibliothèques Musicales“ (AIBM) statt. In großer Anzahl trafen sich Musikbibliothekare und Musikwissenschaftler aus dem In- und Ausland in dem King's College, dessen Räume vom Provost und den Fellows für den Kongreß in gastfreundschaftlicher Weise zur Verfügung gestellt worden waren. Drei öffentliche Vorträge leiteten den Kongreß ein: Jack Allan Westrup, der Präsident der Galpin Society, sprach über das Thema „Practical Musicology“, der Präsident der AIBM, Alexander Hyatt King, Superintendent des Music Room im British Museum, stellte seine Ausführungen unter den Leitsatz „The Music Librarian and his Tasks, national and international“, während Karl Vötterle, Gründer und Inhaber des Bärenreiter-Verlages Kassel, seinen Vortrag den Beziehungen zwischen „Musikbibliothekar und Musikverlag“ widmete. In den zahlreichen Arbeitssitzungen berichteten Musikbibliothekare aus aller Welt über spezielle Arbeitsgebiete; eine besondere Gruppe behandelte das musikbibliographisch wichtige Thema „Toward



a Definition of certain Terms in Musical Bibliography". Unter Leitung von Cecil Hopkinson sprachen hier O. E. Deutsch, R. Elvers, H. Halm, A. van der Linden, O. W. Neighbour, A. Rosenthal und L. Weinhold; eine sehr ausgedehnte Diskussion brachte als Ergebnis die Bildung von verschiedenen Kommissionen, die eine Klärung musikbibliographischer Termini herbeiführen sollen. Mehrere Empfänge, darunter beim Mayor der Stadt Cambridge, bei dem Faculty Board of Music der Universität Cambridge, eine Garden-Party des Provosts und der Fellows des King's College, ein gemeinsamer Ausflug nach Audley End sowie zahlreiche Konzerte bildeten den äußeren Rahmen des gelungenen Kongresses. Auf der 3. Generalversammlung der AIBM, während der der Präsident (A. H. King), der Generalsekretär (Fritz Noske) und der Generalschatzmeister (André Jures) über ihre vierjährige Amtszeit Rechenschaft ablegten, wurde der neue Vorstand für die kommenden drei Jahre gewählt. Ihm gehören u. a. Folke Lindberg, Stockholm (Präsident), Harald Heckmann, Kassel (Generalsekretär), Wolfgang Rehm, Kassel (Schatzmeister) an.

Handschriften der Augsburger Meistersinger, u. a. das 1610 begonnene Gewerkbuch, die beiden Tritoniusdrucke Oeglings aus dem Jahre 1507 zu sehen. Zahlreiche in- und ausländische Bibliotheken haben Leihgaben zur Verfügung gestellt, unter denen der Historiker mit besonderem Interesse das Augsburger Orgelbuch von 1511, Leonhard Klebers berühmte Orgeltabulatur von 1524, ein Kyrie in der Originalhandschrift Heinrich Isaacs, von Paul Hofhaimer einen Brief von 1524 und eine Partitur von Adam Gumpelzhaimer betrachtet. Die gezeigten historischen Instrumente sind erlesene Beispiele aus dem reichen Instrumentarium der Zeit. Dulziane, Krummhörner und verschiedene Zinkenarten sind hervorzuheben, ferner ein Regal aus dem 16. Jahrhundert und ein automatisches Spinett von Samuel Bidermann, das an den in Augsburg heimischen Bau von Musikautomaten erinnert. Eine große Anzahl zeitgenössischer Darstellungen von Musikern und verschiedenen um die Musik verdienten Mitgliedern des Hauses Fugger sowie Bilddokumente zur alten Musizierpraxis runden die Ausstellung ab. Dagmar Klein

### Musik und Musiker der Fuggerzeit

Unter diesem Namen veranstaltet die Stadt Augsburg zum Gedenken an die 500. Wiederkehr des Geburtstages ihres großen Sohnes Jakob Fugger des Reichen eine Ausstellung, die zeigen soll, welche hervorragende Bedeutung Augsburg während seiner wirtschaftspolitischen und kulturellen Blütezeit vom Ausgang des 15. Jahrhunderts bis zum Dreißigjährigen Krieg auch in musikhistorischer Sicht besessen hat. In einer einmaligen, ausgezeichnet angeordneten Schau vereinigt die Ausstellung, die ihr Zustandekommen der Initiative von Bürgermeister Dr. Wegele verdankt, Musikdrucke und -handschriften, Bilder, Musikinstrumente und persönliche Zeugnisse aus jener Glanzepoche der musikalischen Vergangenheit Augsburgs. Es ist erstaunlich, wie viele Kostbarkeiten allein aus den Beständen der Augsburger Staats- und Stadtbibliothek Dr. Paul Geißler auswählen konnte. Unter ihnen ragen als Unika besonders hervor Sixt Dietrichs Epicedion von 1534, Jakob de Kerles Liber psalmodum, Venedig 1561, die ungedruckte Passio secundum Johannem von Jakob Mailand und von den herrlichen z. T. reich illuminierten Chorbüchern ein ungedrucktes Hymnarium von Orlando di Lasso. Daneben gibt es prachtvolle liturgische Drucke aus der Offizin Erhard Radtolts,

### VOM MUSIKALIENMARKT

Gebrauchsmusik von gestern und heute  
Nicht alles, was in den nächsten Zeilen angezeigt wird, mag sich ganz dem Begriff der Gebrauchsmusik fügen; aber zwischen den Schranken, die etwa von einem Divertimento-Typ der Haydn-Zeit und einem zeitgenössischem Chorstil der kleinen Kantate gezogen werden, mag er dennoch seine Gültigkeit haben. Denn darum geht es meist bei den neuen Publikationen, die uns heute beschäftigen: Die Edition Peters (Frankfurt-London-New York) läßt ebenso wie der Verlag Merseburger (Berlin) das Schwergewicht vom Experiment oder vom Versuch mit neuen und alten Namen auf die Seite der vermutlich gefragten Gebrauchsmusik fallen, die nicht ohne weiteres mit der manchmal zu beobachtenden sorglosen Editionslust identisch ist. So findet man z. B. bei Peters ein Divertimento in D von Haydn in Stimmen neu vor (Nr. 4878), das Ewald Lassen aus seiner bekannteren Streichquartettform in die Urform einer Besetzung mit zwei Hörnern zurückgeführt hat; Der Erstdruck von 1766 und eine zeitgenössische Stimmenabschrift aus dem Donaueschinger Archiv geben die Gewähr für die Authentizität dieses verdienstvollen und Neuland erschließenden Vorhabens. Auch die zwei, von Fritz Stein zum ersten Mal aus dem Nachlaß herausgegebenen Streich-

Trios von J. N. Hummel (Nr. 4862 a/b) scheinen diesem Divertimento-Typ verwandt, was besonders etwa in dem Rondo à la Burlesca als Schlußsatz des G-Dur-Trios zum Vorschein kommt, wenn auch die etwas „kühle“ Luft bei Hummel (vgl. MGG Art. Hummel v. Kahl) gerade auch hier wohl zu spüren ist; schade, daß der Herausgeber angesichts des auch hier fehlenden Partitur-Bildes nicht wenigstens in einem kurzen Vorwort Näheres über Fundort und Entstehungszeit dieser Werke mitteilte! Als eine Kulturtat möchte man immer noch die Herausgabe von Beethovens Klavier-Sonaten im Urtext durch C. A. Martienssen (Nr. 1802 a/b) ansehen, obwohl auch Conrad Hansen im Henle-Verlag vor nicht allzulanger Zeit das Gleiche tat. Denn es zeigt sich selbst hier beim Vergleich der beiden „Urfassungen“ nicht völlige Kongruenz; allein in der ersten f-Moll-Sonate habe ich Abweichungen in Bogensetzung (3. Satz Trio, Takt 54), dynamischen Angaben (letzter Satz, Takt 42) oder durchklingenden Vierteln (2. Satz, Takt 34) festgestellt; sie bekunden ebenso wie die trotz des Urtextes von Martienssen gelegentlich punktiert hinzugefügten Bindebögen wohl die Unmöglichkeit eines völlig objektiven Notentextes, weil spätestens die Hand des Lehrers oder natürlich jedes Spielers solche Subjektivismen doch wieder hineinträgt. Als Übergang zwischen Klassik und Moderne mögen die „18 Kadenzen“ hier erwähnt werden, die Soulima Strawinsky zu 11 Mozartschen Klavierkonzerten (Nr. 6021) herausgab. Sie sind mit jener Disziplin geschrieben, die der Mozartstil erfordert, gehen nicht einmal technisch über ein für Kadenzen durchaus mittleres Maß an Schwierigkeiten hinaus und dürften damit in der Praxis leicht Zuspruch finden. Ein Wort für sich verlangt auch die Chorsammlung „Das Singwerk“, das „Chor- und Volksliedsätze aus alter und neuer Zeit für gleiche und gemischte Stimmen, auch mit Instrumenten“ bringen will (Nr. 4865–70). Es enthält ausschließlich kleine Kantaten von den auf diesem Gebiet bewährten Zeitgenossen Erpf („Der grimme Tod“), Lothar v. Knorr („Der Lohn des Fleißes“ und „Die Strafe der Faulheit“), Kaminski, Marx und Knab. Die Sätze sind unterschiedlich in ihren Ansprüchen, die sich ja durchaus an Laien richten; das ad libitum der Besetzung spielt eine große Rolle, aber Spieltechnik, Phrasierung und Intonationssicherheit werden z. B. bei v. Knorr weit stärker herausgefordert als bei Knab, Erpf oder Marx, doch im ganzen liegt hier eine pädagogisch vielfältig anregende Sammlung vor.

Ganz besonders deutlich wird der Begriff der Gebrauchsmusik aber, wenn wir nun einen Blick auf die neuere Produktion des Merseburger-Verlags in Berlin werfen. Er ist in stärkstem Maße auf die Erneuerung der evangelischen Kirchenmusik eingestellt und scheut keinen Einsatz, wenn es gilt, die Profile seiner Autoren herauszuarbeiten. Da stehen etwa die Namen der alterprobten Praktiker auf diesem Gebiet wie Fritz Werner und Walter Hennig; während dieser mit seiner Kantate „Herzlich tut mich erfreuen“ Chor, Gemeinde, Einzelstimme, Orgel und Posaunen in lebendigem Wechselspiel und mannigfacher Variierung der Chormelodie fest zusammenbindet, erweitert Werner in einer Morgenfeier „Es ist erstanden Jesus Christ“ die Form, etwa durch Einbeziehung einer Introitus-Motette, einer kleinen Choralkantate, eines Kanons oder eines da pacem, allerdings ohne Einschaltung der Gemeinde, und spezialisiert die Farben der Instrumente auf die Holzbläsergruppe. In seiner Sammlung von acht Motetten unter dem Titel „Botschaft“ (Nr. 471), die sich nur an leistungsfähigere Chöre wendet, greift Werner nicht nur mit dem Untertitel einer „Geistlichen Chormusik“ auf Schütz zurück, dessen sprachliche Diktion hier aber durch größere Melodiebögen und Bachschen Fugengeist hindurch in eine modernere Harmonik überführt wird. Einen diesem manchmal verwandten, aber im wesentlichen mehr auf al fresco gerichteten Stil verwendet Heinrich Poos in seinen drei Motetten nach Texten aus dem Hohen Lied „Du bist aller Quellen Quell“ (Nr. 449), während er in der Motette „Heiliger Geist, du Tröster mein“ (Nr. 450) die Orgel ziemlich stark konzertierend den individuellen drei Stimmen gegenüberstellt. Zwei Liederblätter von Hermann Grabner (Sammlung Nr. 49/50) auf Passions- und Osterlieder bauen in knapper Form die Choräle zu kleinen Kantaten aus, mit nur geringen Ansprüchen an etwas figurative Beweglichkeit der Stimmen. Von erheblich stärkerem Gewicht sind die neuen Werke von Heinz Werner Zimmermann: Das „Vaterunser“ (Nr. 451) und das „Psalmkonzert“ sind die jüngsten Zeugnisse dieses schnell voranstrebbenden, ziel-sicheren Komponisten; zu ihrer näheren Charakterisierung darf ich auf meine jüngst in „Musik und Kirche“ (1959, Heft 3, S. 123) erschienene Studie über Zimmermann verweisen. In die alte Musik führen Johann Crügers „Deutsches Magnificat“ in einer hervorragenden, das geschichtliche und praktische Bild gleicherweise herausstellenden



Ausgabe durch Adam Adrio und endlich die Turmmusiken von Gottfried Reiche in der Publikation durch Gottfried Müller, mit einigen, wie man sieht, bedeutenden Rückerinnerungen. *Otto Riemer*

#### Musiziergut von Haydn

Daß *Joseph Haydn* in seinen Konzerten bei weitem nicht die Höhe des Sinfonikers erreicht, ist bekannt. Zwei Neuausgaben bestätigen das wieder, die eine davon mit geradezu entwaffnender Deutlichkeit. Es ist dies das *Konzert C-Dur* für Klavier oder Cembalo und Streicher (Nagels Musikarchiv 200, herausgegeben von Horst Heussner). Vor 1763 entstanden, ist das Werkchen frei von Problemen formaler, harmonischer oder spieltechnischer Art. Nichts für den Konzertsaal, wohl aber eine reizvolle Aufgabe für häusliches Musizieren und Schüleraufführungen, zumal die Streicher (unter Auslassung des Kontrabasses) ohne weiteres auch solistisch besetzt werden können. Die zweite Neuausgabe betrifft das *Konzert F-Dur* für Violine und Cembalo mit Streichorchester einschließlich Viola (Bärenreiter 3839, herausgegeben von Helmut Schultz), das aus der gleichen Zeit wie das Klavierkonzert C-Dur stammen wird. Auch hierin werden keinerlei Probleme abgehandelt. Die Form hat mehr barocke als klassische Züge, wirkt allerdings, bedingt schon durch die Verwendung zweier Soloinstrumente, um ein geringes großräumiger, und die Forderungen an das Spielvermögen der Solisten sind etwas (aber nur etwas) höher. Auch hier dürfte für musizierende Liebhaber eine hübsche Aufgabe liegen. In beiden Konzerten hat das Tasteninstrument außer der solistischen auch Generalbaßfunktion; der Part für die linke Hand ist entsprechend einfach und wenig beweglich. Insgesamt eine etwas naiv-zopfige Kunst voller lebenswerter Einzelzüge, die eigentlich wenig über das Genie Haydns aussagt. Das tun auch kaum sechzehn *Stücke für die Flötenuhr*, die Martin Schlenso für zwei bis drei Blockflöten, teilweise mit Begleitung zweier Violinen, gesetzt hat (Edition Nagel 538). Die Übertragung erscheint dort am besten gelungen, wo es sich um einfache, plane akkordische oder lineare Vorgänge handelt. Weniger überzeugend wirken dagegen die Stellen, wo Figurationen, wie sie für die Flötenuhr charakteristisch sind, auf die Instrumente aufgeteilt werden.

*Willi Wöhler*

#### Ein Vorläufer der Bachschen Kaffee-Kantate

Mit der Veröffentlichung der Solokantate „*Le Café*“ für Sopran, Violine (oder Flöte) und Basso continuo von *Nicolas Bernier* (1664–1734), die der Herausgeber Johann Philipp Hinnenthal dem dritten Bande der Cantates profanes entnahm, schlägt der Bärenreiter-Verlag eine Bresche für den vielfach unbekannten Komponisten und damit für ein sehr liebenswürdiges Talent, dessen sonstige künstlerische Ziele freilich weit über dieses heitere, gleichsam zeitkritische Opus hinauszugreifen scheinen. In drei Dacapo-Arien und zwei Rezitativen, denen ein ernstes, rein instrumentales Präludium vorausgeschickt wird, weiß Bernier die hier geforderte Stimmung mit den Mitteln seiner Zeit höchst glücklich zu treffen. Bei aller Leichtigkeit der Faktur wirkt die Setzweise stets gediegen und sorgfältig; besonders schön, wie sich hier die drei Arien in ihrer Aufeinanderfolge vom Graziösen mehr und mehr zu tänzerischer Gelöstheit steigern. Die Wirksamkeit dieser frühen, etwa drei Jahrzehnte vor Bachs gleichnamigem Werk konzipierten Kaffee-Kantate sollte man jetzt in Hauskonzerten und in öffentlichen der kleinbesetzten alten Kammermusik gewidmeten Veranstaltungen ausprobieren.

*Werner Bollert*

#### DAS NEUE BUCH

##### Händels letzte Schaffensjahre

Fast genau zum Gedenktag erschien der fünfte Band der monumentalen *Händel-Biographie* von *Walter Serauky: Georg Friedrich Händel, sein Leben — sein Werk* (Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel 1959, DM 52.—), so daß mit den bisher veröffentlichten Bänden III, IV und V die für die Beurteilung Händels wesentlichste Epoche, sein Wirken als Meister des Oratoriums, ihre vollständige Darstellung gefunden hat. Das Hauptanliegen dieses Bandes ist die Ergründung von Händels Altersstil. Serauky darf sich hier für den Beginn der Epoche auf die von Moser 1953 in „*Wege zu Händel*“ publizierten Stilvergleiche zwischen den früheren und späteren Opern stützen; vor allem kann er aber die von ihm selbst in den Bänden III und IV zu den Oratorien angestellten stilkritischen Betrachtungen sehr zweckmäßig weiterführen. Die genaue Analyse der einzelnen Nummern der Oratorien „*Alexander Balus*“, „*Josua*“, „*Salomo*“, „*Susanna*“, „*Theodora*“ und „*Jephta*“ ergeben nach der früher schon bewährten Methode ebenso nützliche Resultate, wie die par-

alle geführten allgemeinen Untersuchungen zum persönlichen Erleben des Meisters und zur allgemeinen Aufführungspraxis seiner Zeit. Sehr deutlich kennzeichnet Serauky den unwiderstehlichen Aufstieg Händels zu dem auch von seiner Umwelt allgemein anerkannten hohen äußeren Rang, der in zahlreichen sinnvoll eingebauten Dokumenten und Anekdoten überzeugend nachgewiesen wird. Von den Ausführungen zum Instrumentalstil Händels sind insbesondere die zu selbständigen Studien ausgewachsenen Betrachtungen zur „Feuerwerksmusik“ und zu den Orgelkonzerten opus 7 hervorzuheben. Das nach Victor Schoelcher (1857) in gehöriger Breite wiedergegebene Streitgespräch von 1751 oder 1752 entrollt nochmals die für Händels Schaffen so wichtige Frage der Rivalität zwischen Oper und Oratorium und gibt Serauky Gelegenheit zu einigen sehr treffenden stilkritischen Bemerkungen, die zusammen mit der Analyse des letzten vollendeten Oratoriums Händels („Triumph von Zeit und Wahrheit“) die Gesamtdarstellung sehr schön und sinnvoll abrunden. Gleichsam als Epilog ist das kurze Schlußkapitel aufzufassen, das in knappem Überblick die von Händel bearbeiteten Kompositionsgattungen nochmals überschaut und dann die Nachwirkung seines Schaffens und seiner Persönlichkeit bis zur Gegenwart erörtert. Mit den drei vorliegenden stattlichen, stofflich vorzüglich disponierten Bänden hat Walter Serauky das fundamentale Werk Chrysanders in eigenständiger, die Forschungsmethoden unserer Zeit geschickt verwendender Art würdig ergänzt. Seine bisherigen Leistungen berechtigen zu der Hoffnung, daß er auch noch die verbliebene Aufgabe, die Darstellung der Frühzeit Händels und sein Wirken für die Oper, in einer dem großen Thema entsprechenden Weise bewältigen wird. Aber schon das Bisherige bedeutet einen hohen Dienst am Werke des Meisters.

Willi Reich

#### Jacques Handschin

Als Gedenkschrift für den am 25. November 1955 gestorbenen Prof. Dr. Jacques Handschin, Ordinarius für Musikwissenschaft der Universität Basel, gibt die Ortsgruppe Basel der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft eine Auswahl aus den Aufsätzen Handschins, die Hans Oesch, einer seiner letzten Schüler, besorgte (*Gedenkschrift Jacques Handschin*, Verlag Paul Haupt, Bern und Stuttgart 1957, DM 24.—) heraus. Der Band wird eingeleitet von einer Bibliographie der Veröffentlichungen des Verstorbenen, die uns dessen im-

nierendes Werk zeigt: 12 selbständige Bücher und Schriften, 211 Zeitschriften-Aufsätze und -Artikel, 90 Buchbesprechungen. Dabei zeigt sich die enorme Universalität Handschins, der verschiedenartigste Gebiete in gleicher Weise vollendet beherrscht: Gregorianik, Sequenzen, Tropen, mittelalterliche Mehrstimmigkeit, Instrumentenkunde (insbesondere Cembalo, Klavichord, vor allem Orgel und Orgelmusik — Handschin war ja gleichzeitig Organist —), russische Musik (Handschin lebte bis zu seinem 34. Lebensjahr in Petersburg), musikalische Akustik und Tonpsychologie, dazu manches, das sich aus besonderen Gelegenheiten ergab. Ebenso verfügt Handschin über die ganze Breite der Methodik und Darstellung, vom wissenschaftlich spezialisiertesten in rein fachgemäßer Behandlung bis zum musikkulturell Allgemeinen in journalistischer Schreibweise. Eins aber ist stets das Gleiche: die scharfe Präzision des Denkens und die knappe und treffende Formulierung der Sprache. Aus der Vielzahl der oft an den verstecktesten Stellen publizierten Aufsätze wählt die Gedenkschrift nun mit glücklichem Griff Studien aus, die auch einen größeren Leserkreis zu interessieren vermögen, die ihm trotzdem zugleich — bei der Vielfalt der behandelten Themen — ein umfassendes Bild von der Persönlichkeit Handschins geben; denn glücklicherweise hat Handschin selbst so spezielle Themen wie Sequenzentwicklung usw. nicht nur in wissenschaftlichen Zeitschriften in philologisch gepanzerter Rüstung diskutiert, sondern auch in populären Zeitschriften, ja in Tageszeitungen einem breiten Publikum in gefälliger Form vorgeführt. So ist diese Gedenkschrift ein schönes Mittel, das dem großen Schweizer Gelehrten auch in weitesten Kreisen ein bleibendes Andenken sichern wird.

Heinrich Husmann

#### Eine Formenlehre

Das umfangreiche Werk von Helmut Degen, „*Handbuch der Formenlehre*“ (Verlag Gustav Bosse, Regensburg 1957, DM 19.80) ist kein „normales“ Lehrbuch für Lehrer oder gar Schüler, vielmehr eine nicht leicht lesbare wissenschaftliche Abhandlung für philosophisch geschulte Köpfe, denen etwa der Gegensatz von apriorischer und aposteriorischer Gestaltung oder der Unterschied zwischen ontologischem und psychologischem Zeitbewußtsein geläufig ist.

Ehe wir zu dem eigentlich formalen Teil des Buches gelangen, der in übersichtlicher Gliederung



eine chronologische Aufzählung, Erklärung und Beschreibung aller Formtypen bringt, dem im analytischen Teil als „praktische Handhabe“ eine Betrachtung des Stilbegriffs an repräsentativen Gattungen der verschiedenen Jahrhunderte vorangeht, versucht der Autor auf den vorhergehenden Seiten des grundsätzlichen und sachlichen Teiles, die Voraussetzungen für die Ergebnisse zu erarbeiten. In der Einführung legt er Wert auf die Feststellung, daß er nicht von den Formen ausgeht, sondern von dem Begriff der *Formung*, den er zunächst erläutert und abgrenzt, worauf dessen geistige und ästhetische Grundlagen erörtert werden. Da Degen seine Untersuchungen auf sämtliche Musikstile vom Beginn der abendländischen Musikgeschichte bis zu den letzten Experimenten der punktuellen und seriellen Neutöner ausdehnt, versucht er, Richtlinien aufzustellen, die all diesen so heterogenen Erscheinungen gerecht werden könnten, was nicht immer überzeugend gelingen will. Löblich ist, daß die nicht immer leicht verständlichen Formulierungen durch Hunderte von Notenbeispielen aus einem Jahrtausend europäischer Musikgeschichte belegt werden, mit einer Spannweite etwa vom altirischen Sommerkanon bis zu Boulez-Stockhausen, wobei allerdings beanstandet werden muß, daß diese Beispiele nicht numeriert sind, obwohl im Text immer wieder auf eine Nummer verwiesen wird, und daß die Beispiele, meist nur aus knappen Zitaten von wenigen Takten bestehend, im Text keine Angaben über ihre Herkunft aufweisen, wodurch selbst ein gewiegter Kenner der Musikkultur fallweise immer wieder gezwungen ist, in einem Index am Ende des Buches nachzuschlagen, wo überdies noch teilweise unrichtige Seitenzahlen und andere Ungenauigkeiten das Auffinden zeitraubend erschweren.

Am Schluß seiner Betrachtungen über den künftigen Weg der neuen Musik meint Degen: „Das ist das Fazit der Beschäftigung mit der Auseinandersetzung des Formens, Erkennens und Gestaltens im Kunstwerk, daß ohne göttliche Ordnung, ohne menschliche Seins- und Zweckbindung keine künstlerische Äußerung möglich ist!“ — Quod erat demonstrandum. Egon Kornauth

### Musikethnologie

Ein Lehrbuch, das innerhalb weniger Jahre zwei verbesserte Neuauflagen erfährt, muß entweder sehr begehrt oder sehr erneuerungsbedürftig sein. Bei der „*Ethnomusicology*“ von Jaap Kunst (Ver-

lag Martinus Nijhoff, Den Haag 1959) war sicher die günstige Aufnahme der beiden früheren Auflagen durch Presse und Publikum Anlaß zum Neudruck dieser kleinen Einführungsschrift (vgl. *Musica* 1953, S. 364 und 1956, S. 79). Sie stellt sich nun in abermals vergrößertem Umfang vor. Der Textteil ist praktisch unverändert geblieben, das Schallplattenverzeichnis, die Bibliographie und die Register sind jedoch stark erweitert und nehmen den größten Teil des Buches ein. Neu hinzugekommen ist ein Überblick über die Möglichkeiten des Studiums der Musikethnologie in Europa und den USA, den Kunst durch den Abdruck einiger Antwortbriefe auf eine Rundfrage vermittelt. Vor allem wegen der Bibliographie, die mit fast 5000 Titeln aufwartet, ist das Buch eines der wichtigsten Informationsmittel des Fachgebietes. Fritz Bose

### Bibliographie

Unter den internationalen Bibliographien des Musikschrifttums nimmt *The Music Index* (Information Service, Detroit/Michigan) einen hervorragenden Platz ein. Der vorliegende Jahrgang 1957 verzeichnet wiederum umfassend das reiche Titelmateriale des Berichtsjahres unter entsprechenden Schlagworten. Wichtig ist die Verzeichnung von Rezensionen. Neben den üblichen Arbeiten zur Musikpraxis und Musikgeschichte fällt vor allem die ausführliche Berücksichtigung der Titel über Rundfunk und Fernsehen, Tonfilm, Tonband und Schallplatte sowie über elektronische Musik auf. Wer Schrifttum über einzelne Meister oder Gattungen sucht, wird ebenso auf seine Kosten kommen wie der Benutzer lokalen Schrifttums. Sehr erfreulich ist die ländermäßige Aufgliederung des Titelmateriale bei verschiedenen Schlagworten. Auch die Einteilung in Sachgebiete innerhalb der Schlagworte erleichtert die Benutzung in Fällen umfangreicher Titelsammlungen. Leider fehlt der Bibliographie ein Verfasserregister. Dafür werden jedoch (erstmalig im vorliegenden Jahrgang) die Verfasser wichtiger Schriften mit den entsprechenden Titeln angeführt. Hervorzuheben ist, daß die Wahl der Schlagworte inzwischen sorgfältiger wurde, so daß der Benutzer in jedem Fall sicher zu der gesuchten Literatur geführt wird. Richard Schaal

### Eine kleine Musikgeschichte

Die Geschichte der abendländischen Musik auf nur 170 Seiten abhandeln zu müssen, ist ein schwieriges Unterfangen; Walter Abendroth hat dies im

ganzen recht lebendig gelöst und sich keineswegs auf eine blasse Objektivität beschränkt („*Kleine Geschichte der Musik*“, Verlag Heinrich Scheffler, Frankfurt 1959; DM 7.80). Die Verteilung des an sich riesenhaften Stoffes, wie sie hier vorgenommen wird, entspricht nicht bloß der Interessenrichtung des Autors selbst, sondern gewiß auch dem speziellen Zweck dieser Buchreihe. Dabei sind die Ansprüche an den Leser durchaus nicht niedrig gehalten; jedoch hat Abendroth die vielen Jahrhunderte bis hin zu Bach und Händel in einer derart gedrängten Zusammenschau behandelt, daß der unorientierte Leser einige Mühe haben wird, überhaupt die Fäden der Entwicklung nicht aus dem Auge zu verlieren: eine Fülle von Komponistennamen und von musikalischen Begriffen stürmt fortwährend auf ihn ein. Von Bach an bis zum Jahre 1910 darf er dann freilich auf vertrautem Boden wandeln, über 100 Seiten gelten allein diesem Zeitraum, der dem Verfasser vor allem am Herzen liegt. Dies ist der Kern des Bandes, dessen persönliche Akzente auch da stets fesselnd sind, wo man sie vielleicht anders setzen würde. Die Epoche aber, in die wir nun einmal hineingeboren sind, bleibt für Abendroth eine „Gegenwart ohne Entscheidung“, deren produktiver Verlauf weder schon abzusehen noch gar gültig zu beurteilen sei. Schade, daß gerade hier diejenigen Leser völlig im Stiche gelassen werden, die in der verwirrenden Vielzahl der schöpferischen Potenzen von heute zuverlässige Markierungspunkte und Leitsterne auf dem Meere der Problematik suchen. Einige wohl vom Druckfehlerteufel stammende falsche Datierungen sollte man bei einer Neuauflage ebenso eliminieren wie die sofort auffallenden Ungenauigkeiten betreffs Chopin (S. 100, Zeile 32) und Puccini (S. 148, Zeile 19).

Werner Bollert

### Kirchenmusik heute

Unter dem Titel *Kirchenmusik heute* stellte Hans Böhm in einer Festschrift zum 70. Geburtstag des Dresdener Kreuzkantors Professor Rudolf Mauersberger ein Buch mit Gedanken über Aufgaben und Probleme der Musica sacra zusammen (Union-Verlag, Berlin, 1958). In mehr als 20 Beiträgen nehmen namhafte Kirchenmusiker und Theologen des In- und Auslandes Stellung zu aktuellen Fragen der Kirchenmusikübung oder entbieten dem Jubilar ihren Gruß. Bemerkenswert sind die Ausführungen des Kammersängers Theodor Adam, einst Kruzianer, der aufschlußreiche und fördernde

Hinweise zur „Gesangsinterpretation im geistlichen Raum“ gibt. Auch Oskar Söhngens Abriß der „Entwicklung der neuen evangelischen Kirchenmusik seit dem Fest der deutschen Kirchenmusik 1937“ gehört zu den besonders wertvollen Beiträgen dieser Festschrift; ihm korrespondiert Alfred Dedo Müllers Darstellung „Der göttliche Ursprung der Musik“. Dem Historiker gibt Hans Böhm in einer kurzen, materialreichen Abhandlung „Die evangelischen Kreuzkantoren“ wertvolle, zur Weiterarbeit anregende Einsichten.

Otto Brodde

### Kurzbiographien musikalischer Klassiker

Die Überfülle von Wissen, Erkenntnissen und Problemen, mit denen der heutige Mensch sich auseinandersetzen und vertraut machen sollte, macht in steigendem Maße das Abfassen von kurzen populär-wissenschaftlichen Monographien notwendig, die in gedrängter Form Wesentliches über bestimmte Wissensgebiete, Entdecker, Forscher und Künstler zusammenfassen. Einer solchen Aufgabe dient die Reihe von Meyers Bildbändchen, die in bunter Folge Themata aller Arten behandeln. Als Bändchen 14 und 15 erschienen Kurzbiographien von Haydn und Mozart, verfaßt von dem bekannten österreichischen Musikschriftsteller Roland Tenschert (Bibliographisches Institut, Mannheim 1959, je DM 2.90). Der rund 30 Seiten umfassende Textteil bringt in kluger Synthese eine Charakteristik der musikalischen Situation jener Zeiten, Lebensbeschreibung des betreffenden Komponisten und darin eingestreut eine Betrachtung seiner Hauptwerke. Eine trotz der Knappheit der Darstellung durchgeführte Gliederung in Kapitel erleichtert die Übersicht über den behandelten Stoff bedeutend. Besonders wertvoll ist der über 15 Tafeln umfassende Bildteil, der sogar dem Kenner viel Neues bietet.

Vielleicht steht die bewußt moderne graphische Gestaltung der beiden Bändchen in innerem Gegensatz zu dem gestalteten Stoff und dessen Bildtafeln. In dieser Hinsicht berührt Walter Haackes kleine Haydn-Biographie unbedingt harmonischer. Sie schließt sich übrigens in Umfang, Format und Anordnung des Stoffes eng an Meyers Bildbändchen an und erschien ohne Jahreszahl im Rahmen der Langewiesche-Bücherei (Hans Köster, Königstein im Taunus, DM 2.40). Haackes Darstellung steht derjenigen von Tenschert nicht nach. Sie ist besonders wertvoll durch zahlreiche Zitate aus Griesingers 1810 abgefaßten „Biographischen



## UNSER BILDDOKUMENT



Organist

*Pan, Orpheus, Amphion, muß sich vor mir verstecken, / ein Griff von meiner Hand bezaubert Geist und Ohr / der Finger Hurtigkeit kan Wunderding erweken / ich hab den besten Grund zu jeden Music-Chor / und kan vor mich allein Gott und den Menschen dienen / drum wird mein Ruhm gewiß in Cedern ewig grünen.*

Aus: „Musicalisches Theatrum“, Nürnberg, um 1740  
Foto: Deutsche Staatsbibliothek Berlin

Notizen über Joseph Haydn“ und schließt anmutig und stimmungsvoll mit Haydns Text zu den Kanons „Die zehn Gebote der Kunst“.

Willy Hess

## Lieder von Arnold Schönberg

Der Inselverlag bietet mit der Veröffentlichung Arnold Schönberg: „Fünfzehn Gedichte von Stefan George“, für Gesang und Klavier (Insel-Bücherei Nr. 683, DM 2.30) dem Bücherfreunde eine kostbare, unalltägliche Gabe. Zu der etwas schmerzlich-verquälten Süße dieser Liebesgedichte von Stefan

George und ihrer weltfremden Versponnenheit bildet das dissonanzschwere Pathos von Schönbergs atonaler Vertonung einen sonderbaren Kontrast. Zweifellos kommt diesem Werk eine Sonderstellung in der Geschichte des Liedes zu; es steht am Schnittpunkt des Zerfalls der Tradition und noch kaum geahnter neuer Ordnung. So gehören diese Lieder — ebenfalls eine Sonderbarkeit — zu den historisch höchstgewerteten und in der Musikpraxis vergleichsweise am seltensten aufgeführten Stücken. Der Verlag läßt dem sorgfältig gedruckten Text- und Notenteil ein Nachwort von Theodor W. Adorno folgen. Dieser nimmt das Ungewöhnliche der George-Lieder Schönbergs zum willkommenen Anlaß, in seiner bekannten Brillanz frappierende Formulierungen als apodiktische Feststellungen darzubieten, etwa in der Behauptung, daß sich eine Musik unter dem Gebote des „Ausdrucks“ um so treuer dem Worte entfalte, je weiter sie sich von seinem Sinn entferne, oder: hinsichtlich der prägnanten Charakterisierung findet Adorno im Vergleich mit Hugo Wolf Schönbergs Verfahren „umfassender und subtiler zugleich“. Auch eine pädagogische Anweisung, wie der Sänger der besonderen intonatorischen Schwierigkeiten dieser Lieder allmählich Herr werden könne, gibt Adorno. Somit wendet sich diese Ausgabe nicht nur an den Kenner und Liebhaber in Literatur und Musik, sondern sie will das unmittelbare Musizieren dieser Lieder anregen.

Siegfried Borris

## Aufsätze von Armin Knab

Der große Liedmeister Armin Knab hat sich zeitlebens auch als Musikschriftsteller betätigt und keineswegs nur in eigener Sache das Wort ergriffen. Diese verstreuten Aufsätze aus vier Jahrzehnten hatte er 1949 zu einem Sammelband zusammengestellt, der jedoch erst jetzt unter dem Titel „Denken und Tun“ (Verlag Merseburger, Berlin 1959, DM 19.80) von seiner Frau herausgegeben wurde. Der früheste Aufsatz über Bruckners fünfte Symphonie ist 1908 geschrieben, der letzte, „Bach, Beethoven, Bruckner“, erschien 1949 in Musica. Bruckner sind noch zwei weitere der 28 Aufsätze gewidmet, und er nimmt auch im Register nach Bach und Beethoven den breitesten Raum ein. Wer Knabs Schaffen kennt, wird darüber nicht erstaunt sein. Die Reihenfolge der Aufsätze ist systematisch geordnet. Werkanalysen, mit einer Ausnahme instrumentale Musik betreffend, bilden nach einem aufschlußreichen Vorwort mit dem Titel des Buches den Beginn der Reihe.

Sie geben wie die folgenden Aufsätze allgemeinen Inhalts Ansätze zu einer Ästhetik der Musik der Klassik und Romantik aus der Sicht des 20. Jahrhunderts. Vier kleinere Aufsätze beschäftigen sich mit Knabs speziellem Arbeitsgebiet, dem deutschen Lied, eine größere Gruppe mit einzelnen Werken und Meistern. Den Beschluß bilden vier Aufsätze über sein eigenes Schaffen. Sehr gediegen ist der Anhang mit einem Quellennachweis und dem vollständigen Schriften- und Kompositionsverzeichnis und den Registern. Sicher ist manches an den Urteilen über die Musik der Gegenwart und Vergangenheit sehr persönliches Bekenntnis des Verfassers und aus dem Blickwinkel seiner geistigen Haltung gesehen. Dennoch vermitteln diese Aufsätze nicht nur ein Bild von der Persönlichkeit Knabs und dem hohen Stand seiner musikalischen Bildung, sondern vermögen auch vom Stoff her den heutigen Leser zu interessieren.

Fritz Bose

### Dirigenten im Profil

In einer Neubearbeiteten Ausgabe erschien soeben Friedrich Herzfelds „Magie des Taktstocks“ (Ullstein-Verlag, Berlin 1959, DM 16.50). Das Buch hat sich längst einen großen Leserkreis erworben, weil es in einer ungemein fesselnden Art geschrieben ist und dem Musikliebhaber begehrte Auskunft über die Meister des Taktstocks gibt. Ein kurzer historischer Abriß, der aber keineswegs die Dinge nüchtern und trocken behandelt, schafft die Voraussetzung, die Eigenart großer Dirigenten und deren Bedeutung zu erkennen. In der jüngsten Zeit sind hier viele neue Namen hinzugekommen. Sie alle erfaßt Herzfeld mit sicherem Blick. Er gibt wirklich Profile, die Wesen und Stil bedeutender Persönlichkeiten darstellen. Der begeisterte Konzert- und Opernbesucher, der Schallplattenfreund findet alles, was er sucht: kurze biographische Informationen, aber auch interessante Einzelheiten. Besonders dankbar ist man für den Überblick über die jüngste Generation, die von Keilberth bis Maazel reicht, sowie für knappe Porträts der ausländischen Dirigenten. Zwischen den einzelnen Studien stehen aufschlußreiche Randbemerkungen zum Musikleben unserer Tage. Ein Buch, das für jeden Leser einen Gewinn bedeutet.

Günter Hauswald

### Mozart-Jahrbuch

Angeichts der Existenz gründlicher Werke über Mozart, in die das in eineinhalb Jahrhunderten Erforschte und Erkannte eingearbeitet ist, mag es

manchen verwunderlich dünken, daß das Thema „Mozart“ den Gelehrten immer noch Stoff bietet. Kann es sich da nicht letztlich nur um Zusätzliches und Berichtendes von geringerer Bedeutung handeln? Wie irrig eine solche Auffassung wäre, zeigen die Beiträge des „Mozart-Jahrbuchs 1957“ (Zentralinstitut für Mozartforschung der Internationalen Stiftung Mozarteum, Salzburg 1958). Sie dokumentieren gleicherweise die Notwendigkeit und die Ergiebigkeit der Forschung. Nicht nur der gelehrte Fachmann, auch der Praktiker, ja jeder Mozartverehrer wird diese Folge von 20 gehaltvollen Referaten mit Gewinn studieren. Mögen immerhin manche Aufsätze, etwa „Die Spielstücke einer Innsbrucker astronomischen Uhr von 1775“ (W. Fischer), „Frühe Mozartpflege und Mozartina in Steiermark“ (H. Federhofer) oder der Bericht über die Grundlagen der inzwischen erfolgten Erstveröffentlichung von Tagebuchblättern Nannerl Mozarts (W. Hummel) vielleicht nur das Interesse von Spezialisten finden, mögen die Beiträge über „Mozart und Monsigny“ (E. F. Schmid), über „Mozart fälschlich zugeschriebene Messen“ (H. C. R. Landon), über die bis 1800 bei Rellstab, Berlin, erschienenen Mozartdrucke (R. Elvers) oder der Nachweis der Unechtheit des Fagottkonzerts K. V. Anh. 230 (E. Hess) nur für den Kreis der Mozartforscher wichtig sein, so überschreiten andere Darlegungen vielfach weit die Grenze des nur wissenschaftlich Belangvollen: so H. J. Mosers geistvoller Essay „Mozart und die mehrerlei Zeitbegriffe der Musik“, H. Engels tief-schürfende Erörterung der musikgeschichtlichen Position Mozarts „zwischen Rokoko und Romantik“ und R. Steglichs weit ins Gebiet der Vortragslehre ausgreifende Untersuchung über die Beziehung zwischen melodisch-musikalischem und dichterischem Rhythmus. Für den Pianisten im besonderen sind die Darlegungen von P. Badura-Skoda über das Generalbaßspiel in den Klavierkonzerten und von E. Badura-Skoda über das Anbringen von Auszierungen in den Klavierwerken von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Neben weiteren Beiträgen zur Lebensgeschichte und Kenntnis der Umwelt des Meisters von O. E. Deutsch („Aus Schiedenhofens Tagebuch“), H. Klein (Aus Pater Hübners Diarium), R. Haas (Abts Stadlers Selbstbiographie) und A. Orel („Neue Gerliana“) fesseln noch besonders K. G. Fellerers aufschlußreiche Arbeit über „Mozart in der Betrachtung H. G. Nägelis“, P. Nettls Aufsatz „Don Giovanni und Casanova“, H.



Heussners „Spohr und Mozart“ und E. F. Schmidts Bericht über „Schicksale einer Mozart-Handschrift“. Dankenswert ist schließlich auch die von R. Elvers zusammengestellte, rund 300 Titel umfassende Bibliographie für das Jahr 1956. . . Anton Würz

#### Zur Musikgeschichte Kleves

Wie ergiebig das gründliche Studium der historischen Publikationen für die lokale Musikgeschichtsforschung sein kann, zeigt Heinrich Wiens mit seiner Studie über „Musik und Musikpflege am herzoglichen Hof zu Kleve“ (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Heft 32, Arno Volk-Verlag, Köln 1959). Die aus der Schule Karl-Gustav Fellerers hervorgegangene Arbeit beschränkt sich in ihrer knappen und konzentrierten Darstellung im wesentlichen auf den Zeitraum vom 14. Jahrhundert bis zu Beginn des 17. Jahrhunderts. Der Schwerpunkt der Untersuchungen liegt in der Beschreibung der Klever Stiftsschule und herzoglichen Singschule und der Musiker des Herzogs. Den zwei bedeutendsten Meistern Kleves widmet der Verfasser eigene Kapitel. Während er über den Sänger Johann von Soest, den späteren Frankfurter Stadtmedikus, leider kein neues Material auswerten konnte, nährt er mit Recht den schon früher geäußerten Zweifel an der Herkunft des Johannes von Kleve mit dem begründeten Hinweis auf dessen mögliche Abstammung aus der Hauptstadt der französischen Grafschaft Blois, ohne jedoch Endgültiges darüber aussagen zu können. Die Studie, die die Grundlage für die Vertiefung einzelner musikgeschichtlicher Probleme dieses Raumes zu geben vermag, ist mit vorzüglichem, zum großen Teil bisher unbekanntem Bildmaterial ausgestattet. Neben dem detaillierten Literaturverzeichnis hätte man sich noch ein Namenregister gewünscht, das die Benutzung des Buches wesentlich erleichtern könnte.

Lothar Hoffmann-Erbrecht

#### Der deutsche Musikrat

Dies ist der Titel des vierten Bändchens der „Musikalischen Zeitfragen“, die Walter Wiora herausgibt (Bärenreiter-Verlag, Kassel 1959, DM 4.80). Dargestellt sind Entstehung und Aufgabe des Rates, der organisatorische Aufbau und das Arbeitsprogramm und die bisherigen Ergebnisse. Man übersieht erstmalig, was in der knappen Spanne von fünf Jahren geleistet worden ist und dankt im Stillen den leitenden Persönlichkeiten für ihre selbstlose Arbeit. Begrüßenswert sind auch die

beigegebenen Verzeichnisse und die Anschriften der musikalischen Institutionen der Bundesrepublik, die ein erfreuliches Bild des Gedeihens von Musikpflege und Musikerziehung vermitteln und zur Mitarbeit anspornen. Die Schrift redigierte der Generalsekretär Herbert Sass gemeinsam mit Egon Kraus, Hans Mersmann und Walter Wiora.

Joseph Müller-Blattau

#### ZEITSCHRIFTENSPIEGEL

Wir notieren:

*The World of Music*: Über „Salzburg im Aufbruch“ berichtet Kenneth Wright. Das Musikleben in Australien beleuchtet Raymond Hanson. Ferner interessante Berichte über wichtige musikalische Ereignisse in der ganzen Welt (1959/2).

*Argentinien*: In „Buenos Aires Musical“ nimmt Karl Vötterle zum Handel-Jahr Stellung (1959/220). Weitere Hefte bringen Beiträge über Schönberg und Dallapiccola (1959/221, 222).

*Australien*: In „Canon“ widmet Denis Vaughan einen Bericht Sir Thomas Beecham (1959/4).

*Chile*: In „Revista Musical Chilene“ erörtert Werner Meyer-Eppler Prinzipien der elektronischen Musik (1959/64).

*Dänemark*: „Dansk Musiktidsskrift“ widmet einen Beitrag Brahms, geschrieben von Andor von Hubay. Thorkild Knudsen beschäftigt sich mit dänischen Volksweisen (1959/4).

*Frankreich*: „Musica“ bringt von Bernard Gavoty ein Porträt von György Cziffra. Henri Gaubert widmet einen Aufsatz der Schallplattenarbeit Fred Hamels (1959/64). Über Georges Skibine schreibt Sylvie de Nussac (1959/65).

*Großbritannien*: In der Zeitschrift „The Musical Times“ schreibt J. A. Westrup über Purcell (1959/1396). In einem weiteren Heft berichtet Robin Hull über Elgar, Delius und Holst (1959/1397).

— In „Opera“ gibt Jeremy Commons eine Einführung in Donizettis Oper „Der Herzog von Alba“ (1959/7). Das Augustheft ist der Oper in Stockholm gewidmet. Andrew McCredie analysiert Blomdahls Oper „Aniara“ (1959/8). — Frank Howes widmet in „Music and Letters“ ein Gedenkblatt Eric Blom (1959/3).

*Italien*: In „Musica d'oggi“ erörtert François Lesure die Beziehung von Debussy und Strawinsky (1959/6). — Zum Problem der Tradition bei Verdi und Puccini äußert sich G. Gavazzoni in „La Rassegna Musicale“ (1959/1).

**Niederlande:** „*Symphonia*“ bringt einen Aufsatz über Anton Weberns Gesamtwerk von J. van Voorthuysen (1959/6). — In „*Mens en Melodie*“ nimmt Gerard Werker zu Janáček's „*Katja*“ Stellung (1959/6).

**Österreich:** Die „*Österreichische Musikzeitschrift*“ widmet ein Heft dem Jubiläum der Staatlichen Akademie in Wien. Zahlreiche Autoren äußern sich zur Geschichte und Bedeutung des Instituts

(1959/7). Salzburger Briefe von Lilli Lehmann bis Rita Streich bringt das August-Heft (1959/8).

**Schweden:** In „*Musiklivet*“ erörtert Per-Anders Hellquist die Probleme elektronischer Musik (1959/2).

**Schweiz:** Die „*Schweizerische Musikzeitung*“ bringt einen Aufsatz von Arnold Schönberg über Alban Berg (1959/6). Paul-André Gaillard beleuchtet die Rolle des Chores im Werke Wagners (1959/7—8).

## MUSICA-NACHRICHT

### In Memoriam

**Walter Serauky**, der bedeutende Händel-Forscher, starb im Alter von 56 Jahren, am 20. August in Leipzig.

**Eugen Schmitz**, der verdienstvolle Musikwissenschaftler, ist am 10. Juli vor Vollendung seines 77. Lebensjahres in Leipzig gestorben.

**Licco Amar** starb am 19. Juli im Alter von 67 Jahren in Freiburg im Breisgau. Sein Name ist aufs engste mit der Neuen Musik verbunden.

**Günther Schmidt-Jescher**, der sich Verdienste um das Musikleben in Zerbst erworben hat, starb kurz nach seinem 50. Geburtstag.

### Geburtstage

**Erich Mirsch-Riccus**, ein Schüler von Arthur Nikisch, kann am 5. September seinen 75. Geburtstag begehen.

**Karl Böhm**, der bedeutende Dirigent, wurde am 28. August 65 Jahre alt.

**Heinz Bongartz**, Dirigent der Dresdener Philharmoniker, feierte am 31. Juli seinen 65. Geburtstag.

**Karl Thieme**, der in Nürnberg wirkende Komponist, konnte seinen 50. Geburtstag feiern.

**Hans Böhm**, unser langjähriger Dresdener Mitarbeiter, wurde am 17. Juli 50 Jahre alt.

### Ernennungen und Berufungen

**Günter Bialas** gibt seine Lehrtätigkeit in Detmold auf und folgt einem Ruf an die Staatliche Hochschule für Musik München.

**Heinrich Strobel**, der Leiter der Abteilung Musik am Südwestfunk Baden-Baden, wurde wieder zum Präsidenten der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik gewählt.

**Theodor Ebeling** wurde zum Präsidenten der Gesellschaft der Freunde des Internationalen Musiker-Brief-Archivs gewählt.

**Hans-Jürgen Walther** ist der neue Chefdirigent des Schwäbischen Symphonieorchesters Reutlingen.

**Carl Gorvin** übernimmt die musikalische Opernleitung des Pfalztheaters Kaiserslautern.

**Ude Nissen** wurde in Erfurt zum Generalmusikdirektor ernannt.

### Ehrungen und Auszeichnungen

**Hans Knappertsbusch** ist zum Ritter der Ehrenlegion ernannt worden. Die Auszeichnung wurde dem Dirigenten in Bayreuth durch Dr. Devraigne, Paris, überreicht.

**Benjamin Britten** erhielt die Ehrendoktorwürde der Universität Cambridge.

**Margot Fonteyn**, die englische Primaballerina, wurde mit dem Ehrendoktorat der Universität Oxford ausgezeichnet.

**Johannes Franze**, unser langjähriger Mitarbeiter in Buenos Aires, wurde anlässlich seines 70. Geburtstages mit dem Bundesverdienstkreuz 1. Klasse durch den Bundespräsidenten Prof. Heuss ausgezeichnet. Er erhielt ferner die Goldene Medaille des Argentinisch-Deutschen Kulturinstituts; außerdem wurde er zum Ehrenmitglied der Internationalen Franz Schreker-Gesellschaft ernannt.

**Erich H. Mueller von Asow** wurde zum Ehrenmitglied der Internationalen Chopin-Gesellschaft ernannt.

**Rudolf Nelson**, der Senior der deutschen Unterhaltungsmusik, erhielt den Paul-Lincke-Ring.

### Verbände und Vereine

Der Deutsche Sängerbund teilt mit, daß in diesem Jahr 208 Chöre mit der Zelter-Plakette ausgezeichnet wurden. Die Forderung nach dem Ausbau von Chorsendungen wurde auf einem Sängertag in Lüdenscheid gestellt. Die Wiesbadener Chor-



leiterschule, die durch den Tod von Bruno Stürmer verwaist war, ist neu errichtet worden.

### *Von den Musikinstituten*

Die *Staatliche Hochschule für Musik Köln* führte ein Austauschkonzert mit dem Dänischen Musik-konservatorium durch, veranstaltete eine kirchen-musikalische Feierstunde mit Werken von Kaspar Roeseling, bot eine Reihe von bedeutsamen Hoch-schulkonzerten und brachte als Opernabend Glucks „Merlins Insel“ und Hindemiths „Hin und Zu-rück“ zur Aufführung. Diskutiert wurde über „Kritik als Mittler der musikalischen Aktivität“ unter Alphons Silbermann. Eigel Kruttge sprach über „Musik im Rundfunk — Wunschbild und Wirklichkeit“, Wolfgang Marschner wurde als Lehrer einer Violinklasse an das Institut berufen. Heinz Schröter wird in der Jury der Musikwett-bewerbe in München und Genf tätig sein.

Die *Staatliche Hochschule für Musik Frankfurt* teilt mit, daß im Sommersemester drei Studie-rende der Bratschenklasse des Dozenten Presuhn in Kulturorchester verpflichtet wurden. Weitere Studierende wurden nach Lübeck und an das Lan-des-theater Darmstadt engagiert. Erich Flinsch wurde eingeladen, einem Klavierwettbewerb in Paris beizuwohnen.

Die *Staatliche Hochschule für Musik Stuttgart* hat den Geiger Alfred Loewenguth für das Winter-semester mit einer Ausbildungsklasse für Violin-spiel betraut.

Die *Staatliche Hochschule für Musik Freiburg im Breisgau* veranstaltete ein Rundgespräch „Musik — Brücke der Nationen“. Die Leitung hatte Artur Hartmann.

Die *Badische Hochschule für Musik Karlsruhe* und die Technische Hochschule Karlsruhe haben ein Studio für elektronische Musik eingerichtet.

Die *Niedersächsische Hochschule für Musik und Theater Hannover* hat einen umfangreichen künst-lerischen Austausch durchgeführt. Er erstreckte sich im ersten Halbjahr auf die Städte Lüttich, Brüssel, Wien, Salzburg und Kopenhagen.

Die *Nordwestdeutsche Musikakademie Detmold* meldet die Verpflichtungen von Studierenden an das Orchester der Deutschen Oper am Rhein, ferner nach Bielefeld, Hannover, Trier und Wup-pertal. Ein Absolvent geht als Organist und Musiklehrer nach Südafrika.

Das *Konservatorium der Stadt Duisburg* hat Hans Christian Siegert die Leitung einer Violinklasse am Institut übertragen.

Das *Robert-Schumann-Konservatorium Düsseldorf* bot ein Studienkonzert mit Werken der Klassik und Romantik.

Das *Städtische Konservatorium Osnabrück* setzte sich für die heimischen Komponisten Peter Koch, Gert Schäfer, Karl Schäfer, Karl Schönecker, Hel-muth Weiß und Günter de Witt ein.

Die *Westfälische Landesmusikschule Münster* unter Hans-Joachim Vetter und das Städtische Kon-servatorium unter Karl Schäfer haben einen Ver-anstaltungsaustausch für zeitgenössische Musik vereinbart.

Die *Universität Bahia* hält zum sechsten Male Internationale Musikseminare ab; zeitgenössische Komponisten sind mit Strawinsky, Webern, Hin-demith und Koellreutter vertreten.

### *Musikfeste und Tagungen*

Opernfestspiele in Rio de Janeiro und Sao Paulo verzeichnen Mozarts „Hochzeit des Figaro“ und den „Rosenkavalier“ von Richard Strauss unter Herbert Charlier.

Ein Musikfest mit brasilianischer Musik fand in Salvador unter Leitung von H. J. Koellreutter statt.

Opernfestspiele in Verona wurden mit Verdis „Macht des Schicksals“ unter Antonio Votto er-öffnet.

Festspiele in Baalbeck fanden mit internationalen Kräften statt. Den Abschluß bildeten Darbietun-gen libanesischer Volkslied- und Tanzgruppen.

Die Festspiele Eisteddfod in Llangollen (Nord-wales) vereinten mehr als 180 Volkstanzgruppen und Volksliedchöre aus 31 Ländern.

Freilichtspiele in der nordluxemburgischen Stadt Wiltz begannen mit Rossinis „Barbier von Sevilla“. Spitzenkräfte aus Paris, München und Wien wirk-ten mit.

Freilichtspiele fanden in der westfälischen Stadt Tecklenburg statt. Man gab als musikalischen Beitrag Lortzings „Waffenschmied“ in der Insze-nierung von Rudolf Schenkl unter der Leitung von Carl Fernand.

Die *Industriefestspiele Wetzlar* brachten als musi-kalischen Beitrag die Verdi-Oper „Nabucco“ als ein Gastspiel des Hessischen Staatstheaters Wies-baden.

Heidenheimer Arbeitstage für Neue Kirchenmusik vermittelten ein Orgelkonzert mit Werken von Hindemith, Genzmer, Krenek, Reda und Borne-feld. Gottesdienst und eine Motette waren gleich-falls zeitgenössischen Meistern gewidmet.

Ein Treffen von Universitätschören fand in Turin statt. Es nahmen daran teil Chöre der Universitäten Turin, Rom, Grenoble, Lyon, Danzig, Belggrad und München.

Die dritte Internationale Sommerakademie des Tanzes wurde in Krefeld abgehalten. Verbunden war damit eine Ballettmeister- und Pädagogenkonferenz sowie ein Tänzerkongreß.

Ein Internationaler Ferienkurs für Klavierbauer wurde in Rorschach am Bodensee durchgeführt. Die Teilnehmer stammten aus 18 europäischen und überseeischen Ländern.

Tage Mittelalterlicher Kirchenmusik werden vom 25. bis 27. September unter Leitung von Wernerfritz Schade in Leipzig veranstaltet. Sie sind der Motette sowie der Orgelmusik des 15. Jahrhunderts gewidmet.

Musiktage in Bad Kreuznach finden vom 26. bis 28. September statt. Sie sind dem Werk Georg Friedrich Händels gewidmet.

Ein Deutsches Robert-Schumann-Fest ist zum 150. Geburtstag des Komponisten im Sommer 1960 in Fulda vorgesehen.

Das 34. Weltmusikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik findet 1960 in Köln statt.

### Preise und Wettbewerbe

Bruno Walter, der bedeutende Dirigent, erhielt den Ehrenpreis der Stadt München.

Der Kulturkreis im Bundesverband der deutschen Industrie zeichnete folgende Musiker mit Stipendien aus: Hedwig Bilgram, München; Peter Dohms, Freiburg; Kurt Guntner, München; Herbert Ochs, Kassel; Ursula Trede-Böttcher, Berlin; Margarethe Zahn, München; Philipp Pires, Hannover; Dieter de la Motte, Mainz.

Den großen Kunstpreis des Landes Nordrhein-Westfalen erhielt im Bereich der Musik Giselher Klebe. Als Nachwuchskünstler wurden ausgezeichnet der Pianist Herbert Seidemann, der Kapellmeister Reinhard Peters, die Opernsängerin Sigrid Schmidt.

Den Förderungspreis der Stadt München erhielt der Komponist Josef Anton Riedl, der sich besonders der elektronischen Musik zugewandt hat.

Der Robert-Schumann-Preis wurde dem Kölner Komponisten Rudolf Petzold zugesprochen. Er wirkt an der Hochschule für Musik in Köln. Den Förderpreis zum Robert-Schumann-Preis erhielt Friedrich Zehm, ein 36jähriger Musiker, der in Freiburg im Breisgau lebt.

Bei dem Internationalen Violinwettbewerb in Brüssel wurde der Bolivianer Jaime Laredo als Geiger mit dem großen Preis ausgezeichnet.

Den Kunstpreis des Saarlandes konnte der Komponist Heinrich Konietzky in Empfang nehmen. Er wirkt an der Staatlichen Hochschule für Musik in Saarbrücken.

Der Wettbewerb der Staatlichen Musikhochschulen der Bundesrepublik wurde in Stuttgart ausgetragen. Als Sieger wurden ausgezeichnet Christoph Eschenbach, Klavier; Marga Scheurich, Cembalo; Hans Rippert-Rebroff und Hans Ulrich Mielsch, Gesang; Hermann Voss, Viola.

Die Stadt Stuttgart verlieh Förderpreise an junge deutsche Komponisten. Ausgezeichnet wurden Hans Günter Mommer, Wilhelm Killmayer, Jürg Wytenbach.

Die Stadt Karlsruhe stiftete zur Förderung des künstlerischen Nachwuchses im Jahre 1959 Kulturpreise für Violine und Komposition.

Die Stadt Solingen will einen Musikpreis für eine feierliche Kantate vergeben. Das preisgekrönte Werk soll bei der Eröffnung des neuen Kulturzentrums in Solingen uraufgeführt werden. Ein-sendeschluß ist der 1. April 1960.

### Von den Bühnen

Die Städtische Oper Berlin bringt im Rahmen der Berliner Festwochen Schönbergs Oper „Moses und Aaron“, die Uraufführung des Balletts „Schwarze Sonne“ von Heinz Friedrich Hartig sowie die Erstaufführung von Hans Werner Henzes Ballett „Undine“. Nach den Festwochen beginnt Wieland Wagner mit der Neuinszenierung von „Tristan und Isolde“. Als Weihnachtspremiere wird Carl Ebert den „Rosenkavalier“ inszenieren. Ferner sind Alban Bergs „Wozzeck“ sowie Adams „Wenn ich König wär“ neben Verdis „Sizilianischer Vesper“ vorgesehen.

Die Staatsoper Hamburg kündigt für Oktober die Uraufführung der Neufassung von Claudio Monteverdis „Krönung der Poppea“ durch Walter Goehr an.

Die Wiener Staatsoper bringt in der kommenden Spielzeit Smetanas „Verkaufte Braut“ heraus; Regie führt Günther Rennert. Der Neuinszenierung wird die bereits in Heidelberg, Ulm und Bielefeld mit großem Erfolg aufgeführte Neuübersetzung von Kurt Honolka zugrundeliegen, zu deren Annahme sich inzwischen auch die Städtischen Bühnen Oberhausen und das Staatstheater Oldenburg entschlossen haben.



Das Hessische Staatstheater Wiesbaden bereitet für die kommende Spielzeit die deutsche Erstaufführung des Einakters „Der Analphabet“ von Ivo Lhotka-Kalinski vor.

Die Städtischen Bühnen Dortmund bringen in der kommenden Spielzeit das Ballett „Moderner Traum“ von Helmut Eder.

An den Städtischen Bühnen Leipzig wurden in der vergangenen Spielzeit erstaufgeführt: Händels „Agrippina“, Borodins „Fürst Igor“, Egks „Revisor“, Mussorgskys „Jahrmarkt von Sorotshintzi“ und Bushs „Männer von Blackmoor“ sowie die Ballette „Neue Odyssee“ von Victor Bruns und „Die Fontäne von Bachtchissarai von Assafjew.

Das Stadttheater Meissen hatte einen Erfolg mit Wolf-Ferraris Komödie „La dama boba“.

Die Deutsche Gastspieloper unter Hans Schlote setzte sich für Händels Oper „Otto und Theophano“ sowie Haydns Einakter „Der Apotheker“ ein.

Die Komische Oper Hamburg, ein neugegründetes Reisetheater, brachte unter Wolfgang Gert Rainer „Carmen“, „La Traviata“ sowie die Neger-Spiritual-Oper „Hallelujah-Billy“ zur Aufführung.

Claudio Monteverdis „Orfeo“ wurde im Casino Municipal in Algier unter Maurice Recht mit starkem Erfolg aufgeführt.

Rudolf Wagner-Régenys Oper „Prometheus“ kommt am 12. September in Kassel zur Eröffnung des neuerbauten Staatstheaters zur Uraufführung.

Alban Bergs „Lulu“ erscheint demnächst in Frankfurt und Düsseldorf.

Giselher Klebes neue Oper „Die Ermordung Cäsars“ ist zur Uraufführung in Essen vorgesehen.

Gerhard von Westermanns „Prometheische Phantasie“ wird ihre Uraufführung in Dortmund erleben.

Carl Orffs „Oedipus“ soll im Dezember am Staatstheater Stuttgart in der Inszenierung von Wieland Wagner zur Uraufführung kommen.

Otto Ehrhardt inszenierte in Buenos Aires zwei moderne Werke als südamerikanische Erstaufführung: das Monodrama „Erwartung“ von Arnold Schönberg und „Nachtflug“ von Luigi Dallapiccola.

Wolfram Humperdinck, Opernregisseur und Intendant, nahm nach fast 40jähriger Tätigkeit Abschied von der Bühne.

#### Aus dem Konzertsaal: Orchestermusik

Luciano Chaillys Sonata Tritermatica Nr. 3 kommt im Oktober in Nürnberg unter Erich Riede zur Uraufführung.

Ernst Kreneks neues Konzert für Violoncello und Orchester wird nach der europäischen Erstaufführung durch die Berliner Philharmoniker auch in Bielefeld, Dresden und Zürich aufgeführt.

Walther Geisers „Symphonie op. 44“ kommt im Oktober unter Thurston Johnson in Sioux Falls zur amerikanischen Erstaufführung.

Max Dehnerts „Heitere Musik“ erklang in Erfurt.

Walter Abendroths Violinkonzert erklingt in der kommenden Spielzeit in Wien und Remscheid.

Roland Kayn, der junge Hamburger Komponist, hat vom Hessischen Rundfunk einen Kompositionsauftrag für ein Orchesterwerk erhalten, das im September uraufgeführt wird.

Johann Nepomuk David hat ein neues Oratorium „Ezzolied“ vollendet. Die Uraufführung ist für Februar 1960 in Berlin vorgesehen.

Thomas Christian Davids erste Symphonie wurde zur Uraufführung im Oktober in Karlsruhe angenommen.

Anton von Weberns sechs Orchesterstücke erklangen zum ersten Male in einem Konzert des Mannheimer Nationaltheaters, geleitet von Gustav König.

Hans Werner Henzes „Sonata per archi“ kam in einem Musica-Viva-Konzert in Freiburg unter Hans Rosbaud zur Aufführung.

#### Aus dem Konzertsaal: Kammermusik

Walter Abendroth schrieb eine Triosonatine für Flöte, Violine und Cembalo.

Karl Schäfers drei Capricci für Cembalo wurden durch Franzpeter Goebels vielfach zur Aufführung gebracht. Das Konzert für Streicher des gleichen Komponisten kam in Dortmund heraus.

Walter Hüttel schrieb eine Cantio sacra „Christe, du Lamm Gottes“ sowie eine Ballade „Petra septima“, die in Glauchau zur Uraufführung kamen.

Werner Thomas brachte in Detmold seine eigene Suite für Violoncello solo zur erfolgreichen Uraufführung.

Von Günter Bialas erklangen die Lorca-Lieder in einer Matinee der Berliner Staatsoper. Das Quodlibet des Komponisten brachte das Berliner Symphonieorchester in Berlin.

Herbert Collum schrieb ein „Te Deum“ und einen „Introitus“ für Kammerorchester. Beide wurden in Dresden uraufgeführt.

Werke von Leo Spies erklangen in einem Konzert der Deutschen Akademie der Künste in Berlin.

Erika Margraf sang Werke von Dallapiccola und Cort   in Genf, führte Bandaufnahmen bei Radio Lausanne mit Liedern von Hindemith und Alban Berg durch und setzte sich in Bonn und Karlsruhe für Ravel, Webern, Bart  k und Messia  n ein.

Rolf Kuhnert brachte die zweite Klaviersonate von Pierre Boulez in Berlin in der Hochschule für Bildende Künste zur Erstaufführung.

Helmut Th  rner spielte erfolgreich eine neuaufgefundene Klaviersonate von Händel in Karl-Marx-Stadt.

Das Leipziger Gewandhaus-Quartett bot in zahlreichen Konzerten Werke von Geisler, Kabalewski, E. H. Meyer, Hindemith, Bart  k und Schostakowitsch.

Norbert Großmann, der als Pianist Erfolge in København und Malmö hatte, spielt in Lübeck das gesamte Klavierwerk von Schönberg.

### Orgel- und Chormusik

Otto Reinholds „Kalendarium“ kam in Schwerin unter Andreas Pieske zur erfolgreichen Uraufführung.

Orffs „Carmina Burana“ kamen unter Walter Kolneder in Luxemburg zur Erstaufführung.

Heinz R  ttgers „Mahomet-Kantate“ und „Borchert-Kantate“ wurden in Dessau aufgeführt.

Händels „Belsazar“ erklang durch den Reutlinger Singkreis unter Hans Grischkat; das gleiche Werk bereitet der Philharmonische Chor Wilhelmshaven unter Werner Goeffling vor.

Händels „Jephta“ brachte der Lehrergesangsverein Karlsruhe unter Walter Schlageter.

Händels „Susanna“ erhielt durch Reinhold Birk einen neuen Bibeltext. Die Uraufführung der Fassung erfolgte in Krefeld.

Händels „Saul“ kam in Essen unter Gustav König zur strichlosen Aufführung.

Hans Friedrich Micheelsens Werk „Von der Schöpfung“ wird in Hamburg unter Leitung des Komponisten vorbereitet.

Walther Geisers „Konzertstück für Orgel“ kam im Münster zu Bern zur Aufführung.

Ernst Kreneks „Sechs Motetten nach Worten von Franz Kafka“ werden im Rahmen der Berliner Festwochen uraufgeführt.

Arnold Schönbergs „Ein   berlebender von Warschau“ wurde in der Universität Bahia unter Hans Joachim Koellreutter aufgeführt.

### Rundfunk, Fernsehen, Schallplatte

Der Norddeutsche Rundfunk Hamburg bot Verdis „La Traviata“; eine erste Sendung „Gesang und Rhythmen der Völker“ war Frankreich gewidmet; Driesslers Klavierkonzert erklang im zweiten Programm. Zahlreiche   bertragungen der Internationalen Festspiele gaben dem Programm Profil.

Radio Bremen vermittelte gleichfalls mehrere Festspielsendungen, bot ferner französische und südamerikanische Kammermusik. Der Zyklus „Die Serenade“ wurde fortgesetzt. Eine Sendung war dem neuen elektro-akustischen Musikinstrument „Ondes Martenot“ gewidmet. Ein besonderer Erfolg war der jugoslawischen Woche beschieden. Damit wurde zum zehnten Male die europäische Woche des Senders fortgesetzt.

Der Westdeutsche Rundfunk Köln bot eine besonders reichhaltige Auswahl aus dem Festspielsommer von Bayreuth, Schwetzingen, Ludwigsburg, Straßburg, Helsinki, Stockholm sowie vom Holland Festival und dem Weltmusikfest in Rom. Als interessanter Opernbeitrag war Francesco Malipieros „Heitere Gesellschaft“ zu verzeichnen. Von Robert Schumann erklang „Das Paradies und die Peri“, aus dem Gürzenich Haydns Nelson-Messe.

Der Hessische Rundfunk Frankfurt vermittelte gleichfalls seinen Hörern klingende Anteilnahme am europäischen Festspielsommer. Eine interessante Sendung war dem amerikanischen Volkslied gewidmet. Ein Sinfoniekonzert hatte Yehudi Menuhin als Solisten.

Der Süddeutsche Rundfunk Stuttgart bot interessante Ausschnitte aus dem Festspielprogramm von München, Salzburg, Bayreuth aber auch aus Ludwigsburg, Ansbach und Schwetzingen. Der Sender gedachte des schwäbischen Komponisten Franz Anton Hoffmeister, widmete eine Gedenksendung Karl Erb, setzte seine Sendereihe „Jugend hört neue Musik“ fort. Von Händel erklang „Julius C  sar“.

Der Südwestfunk Baden-Baden beteiligte sich ebenfalls am europäischen Festspielsommer, bot darüber hinaus experimentelle Musik aus Paris. Im Rahmen einer Sonderwoche Afrika wurde der Soziologie afrikanischer Musik gedacht. In der Sendereihe „Musik der Völker“ ging man den Spuren pharaonischer Musik nach. „Musikalische Medaillons“ vermittelten kleine Porträts großer Musiker. Von Gustav Mahler erklang die Auferstehungs-Sinfonie, Winfried Zillig sprach über das sinfonische Werk Karl Amadeus Hartmanns. Fesselnde landschaftsbetonte Sendungen boten auch das Landesstudio Tübingen sowie das Landesstudio Freiburg.

Der Bayerische Rundfunk München übertrug zur Eröffnung der Münchner Opernfestspiele Händels „Julius Caesar“, ferner „Arabella“ von Richard Strauss.

Radio Österreich übertrug in breitem Umfang die Salzburger Festspiele, darüber hinaus aufschlußreiche Beiträge zeitgenössischer österreichischer Komponisten. Eine Liederstunde war Hugo Wolff und Hans Pfitzner gewidmet. Es erklangen Meisterwerke der Klavierliteratur. Eine Sendereihe war Musik der Landschaft gewidmet.

Radiodiffusion — Télévision Française Paris bereitet Aufnahmen der Händel-Opern „Ezio“ und „Il pastor fido“ sowie von Mozarts „Ascanio in Alba“ vor.

Der amerikanische Sender Wilmington brachte das neue Ballett „The Key“ der Hannoveranerin Marga Buechner.

Louis Spohrs Klarinettenkonzert hat der Süd-deutsche Rundfunk aufgenommen.

Bodo Wolf kam mit eigenen Werken im Hessischen Rundfunk im Rahmen einer Kammermusik-sendung zu Wort.

Günter Bialas' „Sonata piccola“ erklang im Rundfunk Hannover.

Jacques Wildbergers neues Kammermusikwerk „Zeitebenen“ wurde vom Hessischen Rundfunk zur Aufführung angenommen.

Von Karl Schäfer kamen sechs Gesänge nach Johann Heinrich Voss unter Franz Clausing im Nord-deutschen Rundfunk zur Aufführung.

Händels „Alexanderfest“ wird vom Süddeutschen Rundfunk vorbereitet.

Mozarts Harmoniemusik „Die Entführung aus dem Serail“ wurde von der Deutschen Grammophon Gesellschaft auf Schallplatten aufgenommen.

Haydns Oper „Die Welt auf dem Monde“, die bei den Internationalen Festspielen in Aix-en-Provence, beim Holland-Festival und in Salzburg einen außergewöhnlichen Erfolg zu verzeichnen hatte, wurde von mehr als 90 internationalen Rundfunkstationen übernommen. Die Aufführungen in Aix-en-Provence und Salzburg wurden als Eurovisions-Sendungen vom Fernsehen übertragen. Die Städtischen Bühnen Gelsenkirchen werden ihr neues Kleines Haus mit dem Werk eröffnen. Weitere Aufführungen sind in Hannover, Detmold, Berlin, Bern, London und Helsinki vorgesehen.

Otto A. Graef spielte ein Rondo von Prinz Ferdinand von Preußen unter Erich Kloss auf Lang-spielplatte.

### Gastspiele und Konzertreisen

Die New Yorker Philharmoniker werden im September eine mehrwöchige Konzerttournee durch Europa antreten. Vorgesehen sind 50 Konzerte in 18 Ländern unter Leonard Bernstein und Thomas Schippers.

Das Westdeutsche Kammertrio für alte Musik konzertierte in einigen Städten Norditaliens mit Erfolg.

Die Kantorei Barmen-Gemarke unter Helmut Kahlhöfer unternahm eine Chorreise nach Süd-deutschland und in die Schweiz.

Eine Kammermusikvereinigung des Siegerland-Orchesters folgt einer Einladung zu einer Konzertreise durch Belgien.

Andor Foldes dirigierte in Melbourne, Wellington (Neuseeland) und Tokio das japanische Philharmonische Orchester und erzielte starke Erfolge. Für Oktober hat ihn der Hessische Rundfunk zu einem Konzert verpflichtet. Im Dezember dirigiert er in England und in der Albert Hall das Royal Philharmonic Orchestra. Weitere Konzerte mit dem Dänischen Rundfunkorchester und mit dem Rundfunkorchester Oslo sind vorgesehen.

Heinz Wallberg, der Bremer Generalmusikdirektor, wurde erneut nach Rom verpflichtet. Außerdem wurde er eingeladen, im Rahmen der Athener Festspielwochen zu dirigieren.

Gustav König, der Essener Generalmusikdirektor, wurde zu einem Konzert mit dem griechischen Staatsorchester nach Athen verpflichtet. Er wurde außerdem in die Jury des dortigen Konservatoriums gewählt.

Georg Reinhardt, der Wuppertaler Operndirektor, erhielt eine Einladung, in Neapel Mozarts „Hochzeit des Figaro“ zu inszenieren.

Detlef Kraus gibt gegenwärtig 15 Klavierabende in Brasilien und Argentinien.

Hans Richter-Haaser hatte auf einer Spanientournee in Barcelona besonderen Erfolg mit Werken von Béla Bartók. Für Radio Madrid spielte er Bandaufnahmen und wurde erneut für den Winter nach Spanien und Portugal eingeladen.

Walter Kolneder, der neuernannte Direktor der Städtischen Akademie für Tonkunst Darmstadt, sprach in Paris über Bartók, im Radio Basel über Vivaldi.



# CANTATE

## Schallplatten

Mit wegweisenden Interpretationen von

### Wilhelm Ehmann

#### Heinrich Schütz

##### Magnificat Anima mea Dominum

Konzert für vier Solostimmen, zwei Capellchöre (Sänger und Instrumentalisten), zwei Instrumentalchöre und Generalbaß

##### Ich hab mein Sach Gott heimgestellt

Geistliches Konzert für fünf Solostimmen, Capellchor und Generalbaß  
092 K 15.— DM

##### Ich hebe meine Augen auf

Psalm für vier Solostimmen, zwei Capellchöre und Generalbaß

##### Wie lieblich sind deine Wohnungen

Psalm für zwei Capellchöre und Generalbaß  
676 K 15.— DM

##### Ich bin ein rechter Weinstock

##### Das ist je gewißlich wahr

Motetten, musiziert mit Favoritchor, Capellchor und Generalbaß  
674 F 7.50 DM

#### Johann Sebastian Bach

##### Jesu meine Freude

Motette für drei bis fünf Stimmen, mit Favoritchor, Capellchor, Trompete, Posaune und Generalbaß  
085 L 18.— DM

#### Hugo Distler

##### Ich wollt, daß ich daheim wär

Motette aus der „Geistlichen Chormusik“

#### Hans Friedrich Micheelsen

##### Herr nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren (Der Lobgesang des Simeon)

Motette für vierstimmigen Chor  
890 F 7.50 DM

#### Hugo Distler

##### Choralpassion (op.7) nach den vier Evangelien

für fünfstimmigen Chor a cappella und zwei Vorsänger (Helmut Krebs, Paul Gümmer)  
083/84 L 36.— DM

#### Morgenlieder

Al! Morgen ist ganz frisch und neu –  
Die helle Sonn leucht jetzt herfür – Gott  
des Himmels und der Erden  
678 N 5.— DM

#### Abendlieder

Hinunter ist der Sonnen Schein – Die  
Nacht ist kommen – Christe du bist der  
helle Tag  
677 N 5.— DM

#### Adventslieder

Nun komm der Heiden Heiland – Ihr lieben  
Christen freut euch nun  
Mit Ernst o Menschenkinder – Nun jauch-  
zet all ihr Frommen 070/71 F je 7.50 DM

#### Weihnachtslieder

In dulci jubilo, nun singet und seid froh  
Josef lieber Josef mein 885 F 7.50 DM

#### Passionslieder

Jesu deine Passion – Bei stiller Nacht  
In der ganzen Stadt – Als Jesus in den  
Garten ging 886/87 N je 5.— DM

Alle Werke wurden mit den Solisten, dem Chor und den Instrumentalisten der **Westfälischen Kantorei** musiziert. Verlangen Sie ausführlichen Katalog der CANTATE-Schallplatten bei Ihrem Fachhändler

TONKUNST VERLAG DARMSTADT

# STUDIUM AN DEN STAATLICHEN MUSIKHOCHSCHULEN DER BUNDESREPUBLIK EINSCHLIESSLICH WESTBERLINS

## BERLIN Hochschule für Musik. Berlin-Charlottenburg 2, Fasanenstraße 1, Tel. 32 51 81

Direktor: Prof. Boris Blacher  
Komposition und Tonsatz: Pepping, Blacher, Chemin-Petit, Hartig, Schwarz-Schilling. — Dirigieren: Lindemann, Jakobi, Peter. — Gesang und Opernschule: Dr. Brauer, Baum, Beilke, Ludwig, Sengelmeier, Krebs. — Tasteninstrumente: Klavier: Riebensahm, Beltz, Elter, Plagge, Puchelt, Roloff, Schmidt, Schlesier. Orgel: Ahrens, Dr. Schneider, Wackwitz. Cembalo: Kind. — Streichinstrumente: Seiler, Borries, Dünschede, Kirch, Schulz, Taschner, Klemm, Dörner, Lutz, Schumacher. — Blas- und Orchesterinstrumente: Jacobs, Bode, Domroese, Engels, Frenz, Fugmann, Geuser, Gillmann, Gohlke, Lembens, Nicolet, Steinkopf, Tötchler. — Musikerziehung / Schulmusik, Privatmusik / Jugend- und Volksmusik: Stoverock, Bergese, Fuchs, Borris, Rehberg, Dr. Reimann. — Kirchenmusik: Ahrens, Grote, Dr. Schneider, Wackwitz. — Aufnahmestudio: Dr. Geiseler. — Opernchorschule — Orchesterschule.

## DETMOLD Nordwestdeutsche Musik-Akademie. Detmold, Neustadt 12, Tel. 31 45/46

Direktor: Prof. Wilhelm Maler. Stellvertr. Direktor: Prof. Hans Münch-Holland  
Komposition und Tonsatz: Bialas, Driessler, Keller, Klebe, Klein, Maler. — Orch. u. Orchesterdir.: König. — Chor u. Chordir.: Stephani, Wagner. — Gesang und Opernschule: Bialas-Specht, Böckemeier, Creuzburg, Drissen, Günter, Hinrichs, Humperdinck, Husler, Lindenbaum, Maler-Fitting, Spranger. — Tasteninstr.: Büker, Goebels, Hansen, Kretschmar-Fischer, Lechner, Natermann, Richter-Haaser, v. Hainberger, Lorenz, Menne, Redel-Seidler, Schilde, Schnurr, Theopold. — Streichinstr.: Güdel, Heister, Isselmann, Koch, Müller, Münch-Holland, Schad, Strub, Varga. — Blasinstr.: Hennige, Michaels, Neudecker, Reichling, Dr. Schmitz, Walther, Weidemaier, Winschermann. — Schlagz.: Schierz. — Harfe: Wagner. — Gitarre: Müller-Dombois. — Kammermusik: Strub. — Gehörbildung: Driessler-Quistorp. — Korrepetition: Radke. — Rhythmik: Jaenicke. — Höhere u. Real-Schulmusik: Bialas, Dr. Eberth, Dr. Lorenzen. — PM-Seminar: Goebels, Weiss. — Ev. Kirchenmusik: Dr. Reindell, Steche, Tramnitz. — Tonmeister-Ausb.: Dr. -Ing. Thienhaus, von Kaven. — Musik-Wiss.: Dr. Jung. — Sprecherz.: Kuhlmann, Dr. Uhlenbruch. — Aufnahmeprüfung für Wintersemester 1959/60: 1.-3. Oktober 1959.

## FRANKFURT/M. Staatl. Hochschule für Musik. Frankfurt/M., Eschersheimer Landstraße 33,

Tel. 55 44 14 und 59 16 73. Dir.: Prof. Philipp Mohler  
Komp. und Tonsatz: Baither, Biersack, Hessenberg, Mohler, Niederste-Schee, Puetter, Zipp. — Dirigieren: Zwißler. — Gesang, Stimmbildung, Opernschule, Opernchorschule: Becker, Daden, Grantz-Soeder, Gründler, Heß, Klaus, Lohmann, Schmitt, Dr. Skrap, von Stetten, Uhlig, Vondenhoff, Welter. — Klavier: Arnold, Büchner, Dr. Flößner (Methodik), Flinsch, Freitag, Krutisch, Leopolder, Musulin, Seufert, Sott, Weiß. — Orgel: Bochmann, Köhler, Troost, Walcha. — Cembalo: Jäger, Walcha. — Violine: Graef-Moench, Herrmann, Lenzowski, Peters, Stanske. — Bratsche: Peters, Presuhn. — Cello: Molzahn. — Blas- und sonstige Orchesterinstrumente, Harfe: Cremer, Englert, Goepfert, Jung, Käppler, Lukas, Naumann, Pohlers, W. Schmidt, Schneider, Stegner, Stein. — Blockflöte: Fricke, Steinbichler. — Rhythmik: Awanowa. — Kirchenmusik (Walcha), Schulmusik (H. W. Schmidt), PM-Seminar (Dr. Flößner), Opernschule (Vondenhoff), Orchesterschule (Biersack), Kammermusik (Lenzowski), Chor (Felgner), Studio für Neue Musik (Lenzowski), Vorlesungen über Interpretation und Dirigieren von Meisterwerken sinfonischer Musik (Schuricht).

## FREIBURG/B.R. Staatl. Hochschule für Musik. Freiburg i. Br., Münsterplatz 30. Tel. 3 18 34, App. 503

Direktor: Prof. Dr. h. c. Gustav Scheck, Stellvertr. Direktor: Prof. Artur Hartmann  
Komposition und Tonsatz: Fortner, Dr. Doflein, Dr. Hartmann, Hoffmann, Kessler, Neumeyer, C. Ueter. — Musikgeschichte: Dr. Dammann, Dr. Hammerstein. — Dirigieren: Froitzheim, C. Ueter. — Gesang und Opernschule: v. Winterfeldt, Harlan, Int. Lehmann, C. Ueter, Brena, Leuwen, L. Ueter. — Klavier: Seemann, Picht-Axenfeld, Fernow, Fincke, Hatz, Klotz, Krebs, Riegler-Gutjahr, Schirmer, Westphal. — Historische Tasteninstrumente: Neumeyer. — Orgel: Kraft, Kessler, Dr. Winter. — Violine: Végh, Grehling, Nauber. — Viola: Koch. — Cello: Teichmanis, Wilke. — Kammermusik: Koch, Teichmanis. — Flöte und alte Kammermusik: Dr. Scheck, Delius. — Kath. Kirchenmusik: Dr. Winter. — Ev. Kirchenmusik: D. Dr. Gurlitt, Kessler, Kraft, Rössler. — Schulmusik: Dr. Hammerstein, Dr. Hartmann. — Orchesterschule: Dr. Scheck, Plath, Kaiser, Kalleve, Leonhards, Gastrock, Fröhlich, Hempel, Köhler, Schlager. — PM-Seminar: Dr. Doflein. — Rhythmik: Kohrs.

## HAMBURG Staatl. Hochschule für Musik. Hamburg 13, Harvestehuder Weg 12. Tel. 44 11 51

Direktor: Prof. Philipp Jarnach  
Komposition und Tonsatz: Ditzel, Klusmann, Micheelsen, v. Oertzen, Poser, Wohlfahrt. — Dirigieren: Brückner-Rüggeberg, Dr. Schmidt-Isserstedt. — Chorleitung und Chor: Detel. — Gesang und Opernschule: u. a. Berger, Guillaume, Koberg, Martin, Dr. Poley, Rees, Stein, Wolff. — Klavier: u. a. Gebhardt, Hauschild, Henry, Schöne, Schröter, Zur. — Cembalo: Hansen. — Orgel: u. a. Förstemann, Lipp, Wunderlich. — Streichinstr.: u. a. Hamann, Hanke, Hauptmann, Lang, Röhn, Schüchner, Troester. — Blas- und sonstige Orchesterinstr.: Brinckmann, Eggers, Grundmann, Keller, Nellen, Otto, Rohland, Schäfer, Weber. — Harfe: Meisen. — Seminare: Priv.-Musik: Schröter; Schulmusik (Volks- und Höhere Schule): Detel. — Ev. Kirchenmusik: Micheelsen. — Musikgesch.: Dr. Feldmann. — Schauspiel: Lenschau, Marks, Nagel. — Aufnahmeprüfungen: März und September.

## KÖLN Staatl. Hochschule für Musik. Köln, Dagobertstr. 38. Fernruf 7 04 41, 7 04 51 (Zentrale Johannishaus)

Direktor: Prof. Heinz Schröter, Stellvertr. Direktor: Prof. Hermann Schroeder  
Hochschulklassen: Gesang: Bosenius, Glettenberg, Marten. — Klavier: Anwander, Pillney, Schmidt, Schmitz-Gohr, Schröter. — Geige: Marschner, Rostal. — Cello: Cassado, Steiner. — Komposition: Petzold, Raphael, Schroeder, B. A. Zimmermann. — Dirigieren: von der Nahmer. — Chorleitung: Hammers, Schroeder. — Orgel: Dr. Klotz, Zimmermann. — Kammermusik: Dr. Kehr. — Opernschule: Hammers, von der Nahmer, Reinhardt. — Opernchorschule: Hammers. — Institut für Schulmusik und Realschulmusik: H. Schneider. — Institut für Kath. Kirchenmusik: Msgr. Wendel. — Institut für Evgl. Kirchenmusik: Dr. Klotz. — Privatmusiklehrerseminar: Raphael. — Orchesterschule: Dr. Steves. — Chor: Schroeder. — Orchester: Classens. — Seminar für Volks- und Jugendmusik: Schieri. — Seminar für Rundfunk- und Filmmusik: Dr. Goslich, B. A. Zimmermann. — Seminar für Musikkritik: Dr. Silbermann. — Kursus für Jazzmusik: Edelhagen.

## MÜNCHEN Staatl. Hochschule für Musik. (gegr. 1846). München 2, Arcis-Straße 12, Telefon 55 82 54

Präsident: Prof. Karl Höller, Direktor: Prof. Anton Walter  
Mitglieder des Lehrkörpers u. a.: Harald Genzmer, Wolfgang Jacobi, Carl Orff, Kurt Eichhorn, Gotth. E. Lessing, Adolf Mennerich, Dr. Johannes Hafner, Kurt Arnold, Werner Dörmes, Maria Hindemith-Landes, Oskar Koebel, Dr. Fritz Linden, Rosl Schmid, Hugo Steurer, Erik Then-Bergh, Friedrich Wührer, Karl Richter, Heinrich Wisemeyer, Li Stadelmann, Hermann v. Beckerath, Valentin Härtl, Jost Raba, Walter Reichardt, Georg Schmid, Kurt Stiehler, Wilhelm Ströb, Jean Laurent, Hans Hotter, Gerhard Hüsch, Annelies Kupper, Franz Theo Reuter, Karl Schmidt-Walter, Hedwig Fichtmüller, Hans Altmann, Dr. Erich Valentin, Wilhelm Gebhardt. — Unterricht in allen Lehrfächern der Musik, Opernschule, Tonkünstl. Lehramt, Privat-Musiklehrer-Seminar.

# STUDIUM AN DEN STAATLICHEN MUSIKHOCHSCHULEN DER BUNDESREPUBLIK EINSCHLIESSLICH WESTBERLINS

## SAARBRÜCKEN Staatl. Hochschule für Musik. Saarbrücken, Kohlweg 18. Telefon 2 80 80

Direktor: Prof. Hans Karolus. Stellvertr. Direktor: Prof. Dr. Herbert Schmolzi  
**Meisterklassen:** Klavier (Foldes), Violoncello (Gendron), Kapellmeisterklasse (Wüst). — **Komposition und Tonsatz** (Kornietzky, Lonnendonker, Loskant, Schmolzi u. a.). — **Gesang** (Fuchs, Karolus u. a.). — **Klavier** (Griem, Sellier, H. und K. Schmitt u. a.). — **Orgel** (Rahner, Schneider). — **Violine** (Bus, Strauß). — **Viola** (Hoenisch). — **Sämtl. übrigen Orchesterinstrumente** — **Chor** (Schmolzi) — **Orchester** (Loskant) — **Kammermusikklassen** — **Schulmusik** (Schmolzi, Stitz) — **Kirchenmusik** (kath.: Lonnendonker, evang.: Rahner). — **PM-Seminar** (Griem) — **Opernschule** (Mutzenbecher, Zöller) ; **Opernchor-schule** (Leder) — **Schauspielschule** (Recktenwald, Stark). — **Sprecherziehung** (Geißner, Ziegler). Semesterbeginn: 1. April und 1. Oktober.

## STUTTGART Staatl. Hochschule für Musik. Stuttgart, Urbansplatz 2, Tel. 2 20 41/42

Direktor: Prof. Hermann Reutter. Stellvertr. Direktor: Prof. Arno Erfurth  
**Komposition:** David, Frommel, Karkoschka, Komma, Marx, Reutter. — **Gesang:** Draeger, Hager, Mielsch-Nied, Schaible, Sibeñ, Stihler, Völker. — **Streich-Instr.:** Biller, Gemeinhardt, Hoelscher, Kergl, Kessinger, Loewenguth, Müller-Crallsheim, Stefansky, Steffen-Wendling. — **Klavier:** Erfurth, Horbowski, Kreutz, Lautner, Uhde. — **Orgel:** Gerok, Liedecke, Metzger, Nowakowski, Renz. — **Orch.-Instr.:** Burum, Fischer, Glas, Graeser, Hering, Hermann, Jungnitsch, Krümming, Krüger, Kühn, Milde, Peinecke, Stein, Stöber, Stöbel, Widmaier. — **Alte Instr.:** Prätorius, Niggemann. — **Sprechen:** Muff-Stenz. — **Rhythmik:** Pistor, Bünner, Ellersiek. — **Chor und Chorleitung:** Grischkat. — **Oper:** Rüder. — **Orchester, Dirigieren:** Müller-Kray. — **Schauspiel:** Kenter, Barth. — **Liedklasse:** Reutter. — **Kammermusik:** Giesen. — **Bläserstudio:** Dreisbach. — **Musikwissen-schaft:** Komma. — **Schulmusik:** Marx, Binkowski. — **PM-Seminar:** Volkart-Schlager. — **Tonstudio:** Haller. Semesterbeginn jeweils 1. April und 1. Oktober.

## BÄRENREITER-ANTIQUARIAT

Kassel-Wilhelmshöhe · Heinrich-Schütz-Allee 35

### Wir führen:

Musikwissenschaftliche Literatur in allen Spra-  
 chen \* Musikalische Denkmäler- und Gesamt-  
 ausgaben aller Länder \* Musikalische Volks-  
 kunde und Volksliedsammlungen \* Geschichte  
 und Theorie der Musik \* Musikpädagogik \*  
 Lexika \* Faksimiles \* Musikzeitschriften \*  
 Kritische Neudrucke alter Musik.

### Wir beschaffen:

Vergriffene und seltene Werke aus allen Gebie-  
 ten der Musik \* Alle neuen Musikbücher, Noten  
 und Musikzeitschriften des In- und Auslandes.

**Verlangen Sie bitte unsere Antiquariats-  
 Kataloge und Verzeichnisse wichtiger  
 Neuerscheinungen**

## VISAPHONE

Pressestimmen und täglich eingehende Zuschriften be-  
 weisen, daß es sich lohnt,  
 den Interpret-Reisesprach-  
 führer mit Schallplatten an-  
 zuschaffen.

## VISAPHONE

So schreibt die > ADAC -  
 Motorwelt: „Der Interpret-  
 Sprachkurs ist ein wertvoller  
 Helfer selbst für jene, die  
 noch nie mit einer Fremd-  
 sprache zu tun hatten.“

## VISAPHONE

Die Visaphone Bild Wort  
 Ton-Methode GmbH · Frei-  
 burg im Breisgau · Turnsee-  
 str. 24-26 gibt gern Auskunft



KLAVICHORDE

SPINETTE

CEMBALI

HAMMERFLOCEL

überall in der Welt bewundert und begehrt

**NEUPERT**

BAMBERG · NÜRNBERG

Anfragen nach Nürnberg · Marienortgraben 1

Wertvolles ital. **Meistercello**, um 1700  
 erbaut aus Privatbesitz zu verk. Angeb.  
 unter M. K. 73329 über CARL GABLER  
 WERBEGESELLSCHAFT MBH.  
 München 2, Karlsplatz 13

**RUDOLF ERAS**  
 Kandern / Schwarzwald



Meisterwerkstatt für Geigenbau  
 Zinken / Pommern / Oboen / Traversfl. / Blockfl.  
 Feine menfurgerechte Saiten, fpez. für Gamben



# DAS MUSIKSTUDIUM

## Städtisches (ehem. Stern'sches) Konservatorium Berlin-West

Direktor: Prof. Dr. Hans Joachim Moser. Ausbildung in allen Gesangs- und Instrumentalfächern bis zu Konzertreihe / Kompositions- und Dirigentenklassen / eigenes großes Orch. / Privatmusiklehrer-Seminar (Vorbereitung zur PMP) / Ausbildung und Diplom für B- und C-Organisten / Opnensemble mit Regieunterweisung / Seminar für Volksmusik-Instrumente / Studio für Mikrofonmusik und -technik (eigene modernste Apparatur) / Vorlesungen und Übungen in evgl. und kath. Kirchenmusik / Übertragung besonderer Leistungen der Studierenden durch SFB und Rias Berlin. Aufnahme jederzeit. Anfragen an die Verwaltung: Berlin W 15, Bundesallee 1-12.

## Staatsmusikschule Braunschweig

Leitung: Heinz Kühl

Ausbildungsklassen — Seminare für Musikerziehung (Privatmusiklehrer) und Rhythmische Erziehung — Opern- und Opernchorschule — Orchesterschule / Sekretariat: Theaterwall 12, Fernruf 2 43 11.

## städt. akademie für tonkunst darmstadt

Leitung: Dr. Walter Kolneder. Meister- und Ausbildungsklassen, Opern- und Orchesterschule, Seminar für Privatmusikerzieher mit Staatsexamen, Erw. Seminar mit Abschlußprüfung für Jugendmusikschulen, Chor, Orchester, Vorlesungen.

Komposition: Heiß, Lechner / Gesang: Dr. Hudemann, Dr. Hauer, Einfeldt / Violine: Barchet, Dieffenbach, Meyer-Sichting, Müller-Gündner, Oscher / Violoncello: Lechner / Klavier: Leygraf, Balthasar, Baltz-Weber, Hoppstock, Zerah / Dirigieren: Franz / Kammermusik: Dennemarck / Tonsatz: Noack, Weber, Widmaier / Musikgeschichte: Widmaier / Dramatischer Unterricht: Dicks, Franz vom Hess. Landestheater / Pädagogik - Methodik - Psychologie: Balthasar. Auskunft und Anmeldung: Sekretariat, Darmstadt, Hermannstraße 4, Telefon: 80 31, Nebenstelle 339.

## Konservatorium der Stadt Duisburg

Dir.: Dr. Karl Otto Schauerte

Berufsausbildung in Gesang und allen Instrumenten / Schule für Musikfreunde / Seminar für Musikerzieher / Orchesterschule / Kammermusik / Opernchorschule / Opnrschule / Arbeitskreis für neue Musik. Sekretariat: Duisburg, Neckarstraße 1 (Stadttheater). Tel.: 3 44 41, N.A. 78.

## Robert-Schumann-Konservatorium Düsseldorf

Direktor: Prof. Dr. Joseph Neyses.

Meister- und Ausbildungsklassen für alle Instrumente, Gesang, Dirigieren und Komposition / Orchesterschule / Seminar für Privatmusiklehrer / Seminar für Katholische Kirchenmusik / Abteilung für Toningenieur. Auskunft und Anmeldung: Sekretariat Düsseldorf, Inselstraße 27/2, Ruf 44 63 32.

## Folkwangschule der Stadt Essen

Musik - Tanz - Schauspiel - Sprechen

Auskunft und Prospekte: Essen-Werden, Abtel — Tel. 49 24 51/53, gegr. 1927 / Direktor: GMD Professor Heinz Dressel / Abt. Musik: Leitung Prof. Heinz Dressel / Ausbildung bis zur Konzert- bzw. Bühnen- oder Orchesterreihe / Klavier: Detlef Kraus, G. Stieglitz, I. Zucca-Sehlbach, E. Hüppe, A. Janning / Violine: Werner Krotzinger, Prof. F. Peter, G. Peter, R. Haass / Cello: Klaus Störck / Cembalo- und Generalbaß: Helma Elsner / Komposition und Tonsatz: Erich Sehlbach, Siegfried Reda / Musikwissenschaft und Studio für Neue Musik: Dr. Karl H. Wörner / Orchesterschule: Leitung Prof. H. Dressel / Opernabteilung: Leitung Prof. H. Dressel / Gesang: Hilde Wesselmann und C. Kaiser-Breme / Leitung der musikalischen Einstudierung: H. J. Knauer / Leitung des szenischen Unterrichts: Günther Roth / Opernchorschule: H. J. Knauer / Dirigenten- und Chorleiterklassen: Prof. H. Dressel, K. Linke / Seminar für Privatmusiklehrer / Jugendmusikerzieher: G. Stieglitz / Rhythmische Erziehung: E. Conrad / Katholische Kirchenmusik: Prof. E. Kaller / Evangelische Kirchenmusik: Kirchenmusikdirektor Reda / Abt. Tanz: Leitung Kurt Jooss / Bühnentanzklassen, Seminar für Tanzpädagogik, theoretisch-praktische Ausbildung in Tanzschrift (Kinetographie Laban) / Abt. Schauspiel und Sprechen: Leitung N. N., stellvertretende Leitung Eugen Wallrath / Ausbildung bis zur offiziellen Bühnenprüfung, Seminar für Sprecher, Sprecherziehung und Sprechkunde.

## Niedersächsische Hochschule für Musik und Theater Hannover

Direktor: Prof. Ernst-Löthar v. Knorr. Ausbildungsklassen für Komposition, Dirigieren, Gesang, alle Tasten-, Streich- und Blasinstrumente, Harfe, Schlaginstrumente / Solistenklassen für Gesang

und alle Instrumentalfächer / Kirchenmusikabteilung / Schulmusikabteilung (Ausbildungszweige für höhere und Mittelschulen) / Seminare für Privatmusikerzieher, Rhythmische Erziehung und Jugend- und Volksmusik / Opernabteilung / Schauspielabteilung / Tanzabteilung / Orchesterschule. Auskunft und Anmeldung: Hannover, Walderseestraße 100, Fernruf 1 66 11.

# DAS MUSIKSTUDIUM

## Staatl. anerk. Hochschule für Musik und Theater Heidelberg

Leitung: R. Hartmann / M. Steinkrüger. Seminar für Privatmusiklehrer; Institut für Schulmusik (in Verbindung mit der Universität Heidelberg). Ausbildungs- und Meisterklassen für alle Instrumente, Gesang, Chorltg., Dirigieren und Komposition. Orchesterklasse; Opern- und Schauspielklassen. Auskunft und Anmeldung über das Sekretariat der Hochschule, Heidelberg, Friedrich-Ebert-Anlage 50. Fernruf 2040.

## Badische Hochschule für Musik Karlsruhe

Direktor Dr. Gerhard Nestler. Ausbildungsmöglichkeiten für Klavier, Orgel, Cembalo, sämtliche Streich- und Blasinstrumente, Akkordeon, Komposition, Dirigieren und Chorzerziehung. Meisterklassen für Klavier (Yvonne Loriod), Violine (Bronislaw Gimpel), Viola, Violoncello, Gesang und Dirigieren. Seminare für Schulmusik, Evang. und Kath. Kirchenmusik, Privatmusiklehrer, Opernschule. Seminar für Chorleiter in Verbindung mit dem Badischen Sängerbund. Auskünfte durch die Verwaltung, Jahnstraße 18.

## Musikakademie der Stadt Kassel

Direktor: Kurt Herfurth

Berufsausbildung in Gesang und allen Instrumenten / Seminar für Musikerzieher / Musikpädagogische Arbeitsgemeinschaften / Opernklasse / Orchesterdule mit Studienorchester. Gemeinschaftsmusizieren und Kammermusik / Komposition / Studio für neue Musik / Jugend- und Volksmusik / Chor- und Orchesterleitung / Staatliche Abschlußprüfung. Alle Anfragen an das Sekretariat Kassel, Kölnische Straße 36. Telefon 1 91 61 (596).

## Hochschulinstitut für Musik Trossingen

Leitung: Prof. Guido Waldmann, lehrt alle Fachgebiete der Musik, bildet Lehrkräfte für Jugendmusikschulen aus, dient der Fortbildung aller auf dem Gebiet der Laienmusik tätigen Kräfte. — Das Hochschulinstitut gliedert sich in folgende Abteilungen: Privatmusikerziehung, Schulmusik (Volks- und Mittelschule), Jugend- und Volksmusik, Rhythmik, Kirchenmusik, Chorleiter, Bläterschule. Vorbereitung zum Casals-Kurs in Zermatt. Auskunft: Trossingen (Wttbg.), Karlsplatz, Tel. 320.

## Bayer. Staatskonservatorium der Musik Würzburg

Würzburg, Mergentheimer Straße 76, Fernruf 7 26 90 — Direktor: Hanns Reinartz. — Ausbildung in allen Zweigen der Tonkunst. Instrumental- und Gesangsklassen — Orchesterschule — Dirigentenklasse — Kompositionsklasse — Privatmusiklehrer-Seminar — Abteilung für katholische Kirchenmusik — Opernschule — Lehrgänge für Musikgeschichte, Operngeschichte, Operndramaturgie, Instrumentenkunde, Musiktheorie und Gehörbildung.

**JUNGERER  
HERSTELLER FÜR  
MUSIKVERLAG**

zur Einarbeit in entwicklungsfähige Dauerstellung gesucht.  
Voraussetzung musikalische Kenntnisse, Vertrautheit mit den  
einschlägigen Herstellungsverfahren, Fähigkeit zu moder-  
ner künstlerischer Gestaltung. Ausführliche Bewerb. mit Licht-  
bild und Gehaltswünschen an Bärenreiter-Verlag, Kassel-W.



*Pirastro*

SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE  
AUCH FÜR GAMBen UND VIOLA D'AMORE



In 4. Auflage erschien soeben:

VERA BALSER – EBERLE

# *Sprechtechnisches Übungsbuch*

Ein Unterrichtsbehelf aus der Praxis für die Praxis. 100 Seiten, kart. DM 4.80

Das Büchlein umfaßt ein reiches Material sprechtechnischer Übungen und bietet damit zugleich einen wertvollen Leitfaden zur Aneignung der Hochsprache.

Professor Otto Sprechelsen schreibt in der „Norddeutschen Rundschau“: „... Die Verfasserin, Frau Professor Balsa-Eberle, ist Schauspielerin am Wiener Burgtheater und Lehrerin für Sprecherziehung an der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien, eine Kraft, die wirklich Wertvolles zu sagen weiß und besten Übungsstoff zusammengestellt hat für jedermann, dem an der Pflege der Sprache und seines Sprechens gelegen ist ...“

Als akustische Ergänzung erscheinen zwei Schallplatten, 45 UpM, mit charakteristischen Übungen aus dem Buch, gesprochen von der Autorin.

## **Instruktive Werke für den Musikunterricht**

**Marco Frank**, Viola-Etüden, Heft 1 DM 2.50 / Heft 2 DM 2.50 / Heft 3 DM 3.40 / Praktische Viola-Schule DM 7.00

**Theodor Müller**, Lehr- und Studienwerk für Violine. Ein Beitrag zur neuzeitlichen Violintechnik:

Band I, Tonleiter- und Akkordstudien: Tonleiter-Vorstudien, Tonleitern und Akkordzerlegungen im Umfang von 3 und 4 Oktaven, Gleitskalen und Ganztonleitern DM 7.00

Band II, Doppelgriffntonleitern in Primen, Sekunden, Terzen, Quarten, Quinten, Sexten, Septimen, Oktaven, Nonen, Dezimen, Gleitskalen und Ganztonleitern DM 6.00

Band III, Mehrstimmige Studien für Violine, drei- und vierstimmige Akkordik DM 7.00

Band IV, Flageolettstudien, Pizzikato Studien für die linke und rechte Hand, Doppeltriller- und Doppelgriff-Tremolo-Studien DM 5.50

**Notenheft**. Ausgabe A: 16 Notenseiten DM 0.50 / Ausgabe B: 16 Notenseiten und 16 leere Seiten DM 0.80

**R. Schollum**, Fangt an zu musizieren. Klavierstücke für den Anfangsunterricht DM 6.50

**K. M. Schwamberger**, Tonleiter-Dreiklänge für Violoncello DM 5.50 / Etüden für Violoncello, Heft 1 und 2 je DM 5.00

**Karl Scheit**, Lehr- und Spielbuch für Gitarre. DM 7.50

**Karl Stumpf**, Neue Schule für Viola d'amore. Mit Beispielen moderner technischer Möglichkeiten den zeitgenössischen Komponisten zum Gebrauch DM 25.00

Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen

Gesamtverzeichnis unserer Musikalien kostenlos

ÖSTERREICHISCHER BUNDESVERLAG • WIEN / MÜNCHEN



## NEUERSCHEINUNG

Werner Richter

### Schule für die Böhmlöte

Mit einem Anhang:

*Praktische Winke  
zur stilgerechten Aufföhrung  
Alter Musik*

Ed. Schott 4777  
102 Seiten • DM 12.—

Das vorliegende Unterrichtswerk vereinigt in idealer Weise die beiden pädagogischen Ziele in sich: Erarbeitung einer sauberen Technik und Entwicklung eines sicheren künstlerisch-musikalischen Empfindens.

Entscheidend ist zunächst eine einwandfreie technische Grundlegung im Anfangsunterricht, für die der Verfasser, welcher Dozent an der Akademie für Tonkunst in Darmstadt und Orchester-Soloflötist ist, eine sorgfältige Auswahl von Übungen bereitstellt. Im weiteren Verlauf des Unterrichts werden dann die technischen Probleme immer mehr an Hand von Beispielen aus der Flötenliteratur erarbeitet. Der Schüler wird dadurch nicht nur von vorneherein zum Kunstwerk hingeföhrt, sondern erhält auch viele Anregungen zur weiteren Heranziehung von Originalwerken innerhalb seiner Ausbildung.

Von besonderer Wichtigkeit für den Flötenspieler ist die Kenntnis barocker Spielpraxis für die Aufföhrung alter Musik. Dieses Gebiet wird in einem gesonderten Anhang instruktiv und ausführlich behandelt und soll den Gegebenheiten entsprechend in den Unterrichtsgang miteingebaut werden.

Bezug durch jede Musikalienhandlung

B. SCHOTT'S SÖHNE • MAINZ



### Michael Danzinger

(Piano)

### und seine Rhythmiker:

L. Gati, Gitarre  
T. Palatzky, Schlagzeug  
W. Fantel, Baß  
servieren

### PIANO COCKTAILS

- AVRS 8008 OLD FASHIONED  
MANHATTAN
- AVRS 8009 MARTINI DRY  
MARTINI SWEET
- AVRS 8014 GIN FIZZ  
WHISKY SODA
- AVRS 8041 SCHWEDENPUNSCH  
ORANGE-BLOSSOM
- AVRS 8042 CAMPARI-SODA  
WHITE-LADY
- AVRS 8043 KINDERLIEDER I  
KINDERLIEDER II

25 cm 33 $\frac{1}{3}$  RPM

Preis jeder Platte DM 13.50

Der Schallplattenfachhandel hält  
diese reizvolle und äußerst  
amüsante Reihe am Lager

**Amadeo-Vanguard Kassel**



## FÜR KENNER UND LIEBHABER

Elisabeth Hasse

### Erinnerungen an Günther Ramin

64 Seiten, 3 Kunstdruckbeilagen. Engl. Broschur DM 5.80

Die Schwester des Thomaskantors berichtet aus dem Leben dieses bedeutenden Kirchenmusikers unserer Zeit.

Paul Nettl

### Georg Friedrich Händel

Kleine Biographie zum 200. Todesjahr. 160 Seiten mit 20 Notenbeispielen. Kart. DM 9.80, Leinen DM 11.80

Rudolf Quoiika

### Altösterreichische Hornwerke

Ein Beitrag zur Frühgeschichte der Orgelbaukunst. 98 Seiten, 6 Abbildungen und Titelbild. Kart. DM 8.40

Über den alten Bestand mechanischer Orgelwerke (Salzburg, Görlitz, Wien, Graz) und zugleich über die Technik des Hornwerkbaus berichtet dieses Buch des kundigen Organologen.

**VERLAG MERSEBURGER  
BERLIN-NIKOLASSEE**

**EDWIN FISCHER**

## Kadenzen

### Ludwig van Beethoven

Klavierkonzert

C-Dur op. 5 / G-Dur op. 58  
(1. Satz) c-Moll op. 37  
Ed. Schott 4946 / DM 4. –

### Wolfgang Amadeus Mozart

Konzert für zwei Klaviere

Es-Dur [KV 365 (316a)]  
(1. und 3. Satz)

Klavierkonzert

G-Dur [KV 453]  
C-Dur [KV 503]  
D-Dur [KV 537]  
Es-Dur [KV 482] (1. Satz)  
d-Moll [KV 466]  
c-Moll [KV 491] (1. u. 3. Satz)  
Ed. Schott 4947 / DM 6.50

*Die Kadenzen zum 1., 3. und 4. Klavierkonzert Beethovens sowie zu 7 Klavierkonzerten Mozarts sind vor allem für Studierende ein wertvolles Anschauungsmaterial. Mehr als alle Schulweisheit vermag das Studium aus der Praxis eines international berühmten Pianisten wertvolle praktische Anregungen zu vermitteln.*

**B. Schott's Söhne · Mainz**

# MUSIKREVV

Nordisk Tidskrift för Musik och Grammofon

bringt ein

## Sonderheft

in deutscher Sprache in Zusammenarbeit mit dem schwedischen Komponistenverein und dem schwedischen Institut für Auslandsbeziehungen heraus, in dem namhafte schwedische Fachleute über das Musikleben Schwedens, seine Komponisten und die Musik des Landes von den Anfängen bis zur Gegenwart berichten. Das

Heft ist erhältlich für DM 4.—.

Die bekannte schwedische Musikzeitschrift

# MUSIKREVV

erscheint 8 mal jährlich und kann zu DM 15.— im Jahresabonnement bezogen werden. Wir empfehlen den Bezug dieser repräsentativen Zeitschrift, die nicht nur das Musikleben Schwedens widerspiegelt, sondern Interessantes und Wichtiges aus der ganzen Welt würdigt.

BREITKOPF & HÄRTEL · WIESBADEN





## Festliche Musik

### ANTONIN DVORAK

**Stabat Mater, op. 58.** D. Tikalová, Sopran / M. Krásová, Alt / B. Blachut, Tenor / K. Kaláš, Baß / Tschechischer Sängchor / Tschechische Philharmonie / Václav Talich LPV 228/229 (30 cm)

**Symphonie Nr. 2 (7) d-moll, op. 70.** Tschechische Philharmonie / Karel Sejna LKS 30019 (30 cm)

**Konzert für Klavier und Orchester g-moll, op. 33.** František Maxián, Klavier / Tschechische Philharmonie / Václav Talich LKS 30015 (30 cm)

**Streichquartett As-dur, op. 105.** Smetana-Quartett MKS 25015 (25 cm)

### LEOS JANACEK

**Slawische Messe (Mša Glagolskaja).** Solisten, Chor, Orgel und Orchester des Rundfunk-Sinfonieorchesters Brunn / Břetislav Bakala / Gesang: altslawisch LPV 251 (30 cm)

**Sinfonietta.** Tschechische Philharmonie / Břetislav Bakala MKS 25014 (25 cm)

### SERGEI RACHMANINOFF

**Konzert für Klavier und Orchester Nr. 2, op. 18.** Tatjana Nikolajewa, Klavier / Tschechische Philharmonie / Konstantin Iwanov MKS 25021 (25 cm)

**Rhapsodie über ein Thema von Paganini für Klavier und Orchester, op. 43.** Valentin Gheorghiu, Klavier / Tschechische Philharmonie / Georges Georgescu MKS 25020 (25 cm)

### PETER I. TSCHAIKOWSKY

**Symphonie Nr. 4 f-moll, op. 36.** Tschechische Philharmonie / Tagi Z. Z. Nyasi LKS 30018 (30 cm)

### ARAM KHATCHATURIAN

**Gayaneh, Ballett-Suite Nr. 1 / Ballett-Suite Nr. 2.** Tschechische Philharmonie / Zdeněk Chalabala LSS 30008 (30 cm)

### JOHANN SEBASTIAN BACH

**Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1 d-moll, BWV 1052.** Svjatoslav Richter, Klavier / Tschechische Philharmonie / Václav Talich

**Partita Nr. 3 a-moll, BWV 827.** Hugo Steurer, Klavier LKS 30009 (30 cm)

### LUDWIG VAN BEETHOVEN

**Konzert für Klavier und Orchester Nr. 4 G-dur, op. 58.** Josef Páleníček, Klavier / Tschechische Philharmonie / Karel Ančerl MKS 25017 (25 cm)

### WOLFGANG AMADEUS MOZART

**Quintett A-dur, KV 581.** V. Riha, Klarinette / Smetana-Quartett MKS 25016 (25 cm)

### WOLFGANG AMADEUS MOZART

**Konzert für Violine und Orchester Nr. 3 G-dur, KV 216.**

### LUDWIG VAN BEETHOVEN

**Romanze für Violine und Orchester Nr. 2 F-dur, op. 50.** David Oistrach, Violine / Tschechische Philharmonie / Karel Ančerl

**Sonate für Klavier und Violine Nr. 1 D-dur, op. 12.** David Oistrach, Violine / Vladimir Yampolsky, Klavier LKS 30013 (30 cm)

### CLAUDIO MONTEVERDI

**Orfeo.** Sinfonia und Ritornelli aus der Oper Orfeo.

### ARCANGELO CORELLI

**Sarabande und Badinerie**

### FRANCESCO ANTONIO BONPORTI

**Rezitativ aus dem Violinkonzert F-dur.**

### ANTONIO VIVALDI

**Sinfonia h-moll „An das hl. Grab“.** Karel Šroubek, Violine / Tschechische Philharmonie / Antonio Pedrotti MKS 25008 (25 cm)

### JOHANNES BRAHMS

**Symphonie Nr. 2 D-dur, op. 73.** Rundfunk-Sinfonieorchester Leipzig / Hermann Abendroth † LKS 30016 (30 cm)

### ANTON BRUCKNER

**Symphonie Nr. 4 Es-dur (Romantische Symphonie).** Tschechische Philharmonie / Franz Konwitschny LPV 122/123 (30 cm)

### FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY

**Symphonie Nr. 3 a-moll, op. 56 „Schottische Symphonie“.** Dresdner Staatskapelle / Rudolf Kempe LKS 30017 (30 cm)

**Symphonie Nr. 4 A-dur, op. 90 „Italienische Symphonie“.** Tschechische Philharmonie / Antonio Pedrotti MKS 25013 (25 cm)

Fordern Sie unseren Katalog und unsere Prospekte über Ihren Fachhändler an

**SUPRAPHON**

**GESELLSCHAFT M. B. H.  
Hamburg 1 · Spaldingstraße 160 D**